الكتابة: تحوّل في التحوّل

د. يمنى العيد



دار الآداب

الكتابة:
تحوّل في التحوّل

الكتابة:
تحوّل في التحوّل

مقاربة للكتابة الأدبيّة
في زمن الحرب اللبنانيّة

د. يمنى العيد

دار الآداب - بيروت

الطبعة الأولى
١٩٩٣

الإهداء

إلى الذين قالو: لا

ويوم أُخرجوا إلى البحر كان جيش «الدفاع» قد أحرق مدينتهم.

إلى أهالي هذه المدينة التي عاشت حريقها مرّتين:

صيدا.. ذاكرتي.

تقديم

ليس هذا الكتاب الذي أقدّمه اليوم للقارئ العربي دراسةً أكـاديمية، وإن كنتُ قد حاولتُ فيه إنتاجَ معرفة بالمادّة النصيّة التي جعلت منها موضوعاً له.

صحيـح أنّي في تناولي لهـذه المادّة استعنت بعـدد من المراجـع، إلّا أنّ أحـداث الحرب التي شهدت؛ والتي غيّرتْ معالم المشهد العمرانيّ المديني، وتركت أثراً عميقاً في بنانا النفسيّة، وفي علاقاتنا الاجتماعيّة وظواهر سلوكنـا، وفي معاني القيم التي ألفنـا. . هي التي شكلت بالنّسبة إليّ مرجعاً، أو ذاكرة حيّة قرأت في ضوئهـا ما قـرأتُ من هذه النّصـوص، ووجـدت نفسي أنـوِّع في أسلوب التنـاول بـين فصـل وفصــل من هـذا الكتاب.

ففي الفصل الأوّل حاولتُ أن أقول إنّ الحرب هي خارج الثقافة وضدهـا، لأنَّ الحرب تدمير والثقافة بناء وحياة، أي مقاومة.

أمّا في الفصل الثاني فقد قـرأتُ التحوّلات التي طـرأتْ على الـظاهرة الأدبيّـة في لبنان، وفي هذه القراءة داخلتُ بين الـرّواية والشّعـر في المادّة، كـما داخلتُ في القراءة بـين رؤية الأدب ورؤيـة النّقد للعـالم. ثمَّ خصّصتُ الفصلينْ الثالث والـرابع لقـراءة عملين روائيين: الأوّل **(الظلّ والصدى)** لصيق الصّلة بالحـرب، والثاني **(أيّـام زائدة)** بعيد عنها ولكنّه يدل على الغائب في العلاقة مع الحرب.

كلامي على الرّواية اللبنانيّة قادني إلى طرح السّؤال عـن معنى الهويّة اللبنانيّة أو العربيّة للرّواية، فارتأيتُ أن أتناول هذا السّؤال في فصل خـاص. وهكذا عـالجتُ في الفصل الخامس هويّةَ الرّواية في ضوء المفهوم النّظري للعلاقة بين الرّواية والحكاية.

أمّا الفصلان السّادس والسّابـع فقد تنـاولتُ فيهما التّجـربة الشّعـريّة خـلال هذه الحرب. وهكذا تكلّمتُ في الفصل السّادس على الشّعر المقـاوم وشعر التجـريب. . .

والتمايزات الجديدة التي ظهرت، أو التي راحت تظهر وتشكّل سماتٍ مميّزةً. وتكلّمتُ في الفصل السّابع على تجربة الشّعراء الشبّان على أساس علاقة هؤلاء الشّعراء بتجربة القتال في هذه الحرب. ولا أُنكرُ أنّي تعاطفتُ مع هذه التجربة لغير سببٍ ليس أوّلها ترك الباب مفتوحاً أمام احتمالاتها؛ بل إنّ ولادتها على أفواه فتيّة كانت ولادةً دامية محكومةً بقدرٍ الوعيُ به أشبهُ بوعيٍ الأطفال لأمّهاتهم المذبوحات. وأمام هذه الولادة كانت الحروف تتخشّب وتحفر لغةً على الجسد.

ولعلّ قراءتي لما قرأت، وعلى النحو الذي قرأت، حملتني إلى عودةٍ لم أتبيّنْها إلّا فيما بعد: فقد وجدتُ أنّ ما قدّمته في الفصل الثّامن والأخير يعود بي إلى أسلوب الفصل الأوّل وإلى مناخه وروحه، وربّما إلى بعض هواجسه، وكأنّي مسكونةٌ بمشهد هذه الحرب وبالخطر الفادح الذي مازال يتهدّدنا جميعاً في هذا العالم العربي الواسع وقد عداه مشهد الحرب اللبنانيّة بلداً بعد آخر.

هكذا أرى إلى هذا التلاقي بين الفصل الأوّل والأخير، بين بداية ونهاية تحملها.. وللقارئ أن يرى غيرَ ما رأيت فيعين نصّي ويغنيه.

لكنْ لئن كان هذا التّلاقي يشير إلى همٍّ يخصّ وضعَنا الثقافيَّ المستقبلي، فإنّ السؤال المضمر في هذا الكتاب كان يتشكّل حول أثر الحرب، باعتبارها تدميراً، في بنية الكتابة الأدبيّة. ولذا فإنّ قراءة هذا الأثر هي التي شغلتني لا قراءة الحدث بحدِّ ذاته.

قراءتي للأثر كانت ترتكز إلى نظرة نقديّة ترى أنّ الأدب شكلٌ دالٌّ، باعتبار الشّكل، أساساً، بنيةً تعبيريّةً. وعليه فإنّ هذه البنية لا تتحدّد بعلاقة فوقيّة مجرّدة بينها وبين الأشكال. فبنية الشكل لا تتحدّد على مستوى الشكل المجرّد، أو لا يتحدّد الشكل بعلاقة مع الشكل الآخر لأن الشكل ليس مجّرد أثر لشكل آخر؛ كأن نقول مثلاً إنّ الرّواية العربيّة في بنيتها الحديثة هي أثر من علاقتها بالرّواية الغربيّة الحديثة، ومن ثمّ نحيل إلى القول بأنّ تميّزات الرّواية العربيّة في أنماطها الفنيّة الحديثة هي مجّرد نقل وتقليد لأنماط روائيّة غربيّة.

إنّ اعتبار بنية الرّواية العربيّة في شكلها الحديث مجرّدَ أثرٍ لعلاقتها بالرّواية الغربيّة الحديثة هو اعتبارٌ يشير إلى نظرة نقديّة لا تكتفي بنفي أثر المرجع الحيّ في بنية

الشكل، بل تنفي أيضاً ـ وبشكل غير مباشر طبعاً ـ وظيفة الأدب وفاعليّته في الحياة الثقافيّة في المجتمع. فنفيُ أثر المرجع في العمل الأدبيّ هو، في الوجه الآخر منه، نفيٌ لأثر العمل الأدبيّ في المرجع. وهذا موقف يدفع في الحالين كليهما إلى تغريبِ الأدب أو إلى تأكيد غربته. ومثل هذه النظرة تبدو على درجة كبيرة من الخطورة لا سيّما في بلد مثل بلدنا، مازال للثقافة فيه ـ وللأدب مستوى بارز في ثقافتنا ـ دورٌ أساسي في تقدّمه وتحرّره.

إنّ تحديد بنية الشكل على مستوى الشكل المجرّد هو عزلٌ لهذه البنية قد يكرّس تبعيَّتَها أو يؤمّن استمرارها بوظيفتها التقليديّة. وهو بالإضافة إلى ذلك، يلجم الوعيَ بضرورةِ تطوّرها بعلاقة مع تحوّلات مرجعها الحيّ لتكون بنيةً متميّزة قادرة على توليد دلالاتِ هذا المرجع فلا تتغرّب عنه.

ولئن لم تكن غايتي من هذا الكتاب هي الكلام على وظيفة الأدب في الثقافة، فإنّ ما حاولته فيه هو قراءة تحوّلات الكتابة الأدبيّة وتمايزاتها بأثرٍ من واقع متحوّل بشكل عنيف.

لقد وددتُ ضمناً التأكيدَ على هذه العلاقة التفاعليّة بين الكتابة الأدبيّة باعتبار تميّزها على مستواها المستقلّ، وبين مرجعها الحيّ باعتبار علاقتنا به. وأودّ أن أقول إنّ العلاقة بين الكتابة ومرجعها الحيّ ليست علاقة مباشرة، وأنّ هذا الذي أقوله صار بمثابة بداهة تتّفق عليها مختلف النظريّات النقديّة الحديثة الّتي يركّز معظمها الآن، لا على مبدأ العلاقة، بل على الوسائط؛ ومن هذه الوسائط ما هو متعلّق باللّغة وبالقارئ وبمستويات القراءة، ومنها ما هو متعلّق بمكوّنات النّصّ وبمراجعه الحاضرة فيه..

لكن، لئن كانت العلاقة بين الكتابة ومرجعها هي بمثابة بداهة، فما الذي دعاني إلى التأكيد عليها؟

أوّلاً، الالتفات إلى النّصّ الأدبيّ لا باعتباره مجرّد شكل، بل باعتباره شكلاً دالاً. فتميّز النّصّ واستقلاله في بنيةِ شكلٍ لا ينفيان علاقته بمرجع حيّ له، ولا يتناقضان مع هذه العلاقة. وعليه فإنّ القول بأنّ النظرة النقديّة التي تهتم بمثل هذه العلاقة هي نظرةٌ تحوّل النّصَّ إلى مجرّد إيديولوجيا، أو هي نظرة لا تكترث، ولا يمكنها أن تكترث بأدبيّة النّصّ، هو قولٌ مدحوضٌ. ذلك أنّ المرجع حاضرٌ في النّصّ كاختلافٍ، حاضرٌ كتميّز في بنية الشكل نفسها. وليس القول بأنّ قراءة هذا المرجع

هي قراءةٌ تناقض الاهتمام بأدبيّة النّصّ، أو تسقطها، سوى إسقاطٍ لهذه المرجعيّة وإغفال لأهمّيّة فاعليّتها في تمييز بنية النّصّ وفي إقامة شكل دالّ.

ثانياً: إنّ حدّية المرجعيّ الحيّ ـ الحدثيّ (الحرب)، وصدمةَ الوعي به، يفسّران ظهورَ هذه التمايزات النّوعيّة في بنية الشكل السّردي من جهة والشّعريّ من جهة ثانيـة في الكتابات الأدبيّة اللبنانيّة الحديثة.

لقد بدت بنيةُ الشكل في هذين الجنسينْ من الكتابة (وربّما في غيرهما ممّا لم أعتبرْ نفسي معنيّةً به في هذا الكتاب) بنيةً تعبيريّـةً متميّزةً بـآليّاتٍ أدائيّـة، وبمكوّنـات بنائيّـة تخصّ هيكلَ البنية ونمطها. ثمّة لغة تنسج بنية الشّكـل نصّاً روائيّـاً، أو نصّاً شعـريّاً، أي نصّـاً متميّزاً فنيّـاً وناطقـاً على مستـوى تميّزه الفني بـدلالات الواقـع المرجعيّ الحيّ نفسه.

إنّ التكسّر الذي حكم مثلاً بنيةَ نصوصٍ كثيـرةٍ من الكتابـات الأدبيّة اللبنـانيّة كان، كما بيّنتُ في هذا الكتاب، على علاقة وثيقة بـالمعانـاة من هذه الحـرب، وبمنظور هذه الكتابات إلى هذه الحـرب، ولم يكن نقلاً أو تقليـداً لبنى أشكال وأنمـاط غريبـة عن التّجربة الكتابيّة المحليّة ـ العربيّة، أو عن معاناة الكتابة للواقع المَعيش. فلقـد جاء هـذا التكسّر ليولّد دلالاتٍ تحيل على الواقع الدّامي والخراب المَعيش.

وليس من المستبعد أن تكون هذه الكتابـات، كما أشـرتُ في هذا الكتـاب، قد أفادتْ من كتابات أخرى أموراً تتعلّق بالشّكـل والنّمط والتقنيّة وبهـذا التكسّر. بل إنّ العكس هـو المستبعد والمستغـرب معاً؛ أي أنّ قـطعَ جسورِ التّـواصل بـين الثقـافـات وإلغاءَ الحوار بينها من بين ما يجب أن نستبعده ونستغربه.

يبقى أن أوضّح للقارئ بأنّ ما شغلني في إطار هذه النقطة ليس معرفة ما أفـادته هذه الكتاباتُ من غيرها ولا مدى هذه الإفادة أو حدودها، بل كون هـذه الكتابـات، عـلى إفادتهـا من الكتابـات الأخرى، وعـلى تعثّرها أحيـانـاً في تمييـز بنـاهـا وأنمـاطهـا التعبيريّة. . قد بقيتْ مرتبطةً بمرجع لها محلّيٍ حيّ.

وقد عبَّر هذا الارتباطُ عن نفسه بخصائص فنيّة تمثّلت، أو تمثّل بعضُها، في لغةٍ تقاربُ المنطوقَ الشفويَّ وتحاور سلوكاتِ النّاسِ الخاصّةَ ودواخلَهُم الذاتيّة، وتبني، في الوقت نفسه، عالماً مميّزاً بهويّته.

من الطبيعيّ أن تفيد الكتابةُ الأدبيّة من الكتابة الأدبيّة الأخرى باعتبار مستواهـا

المستقلّ. وهذا مبدأ عام؛ فعلى هذا المستوى المستقلّ، وعلى أساس هذا المبدأ، تتطوّر بنى الشكـل وأنماطُ التعبير ويرفـد الثقافيُّ الثقـافيَّ. ولكنْ من الطبيعي أيضـاً أن تتـأثّـر الكتابةُ باعتبارها تعبيراً، بالواقع المَعيش. وهي إذ تُغـيّر أنماطَ تعبـيرها وبنى أشكـالها، إنّما تمارس ذلك بدافع مواءمةِ هذه الأنماط لحاجات التعبير.

وربّما تعلّق هذا الأمر ـ أمر المواءمة ـ بمفهوم مختلفٍ للشّكل؛ مفهـومٍ لا يعادل الشكل بالوعاء، بـل يعتبر الشكـلَ بنيةً لغـويةً دينـاميكيّةً تـولّد حـركةُ العـلاقات بـين عناصرها نسقَها. إنّ قيام البنية على مستواها المتخيّـل المستقلّ معنـاه تكوّنها نسقـاً مميّزاً يدعونا للنظر إلى المرجع الحيّ في تحوّله، أي في تشكّله قولاً أدبيّاً خاصّاً.

على هذا الأساس تابعتُ، حسب ظنّي، في هذا الكتاب ما كنت قد حاولتُهُ قبلاً في كتابي **الدّلالة الاجتماعيّة لحركة الأدب الرومنطيقيّ في لبنان**، حيث بيّنْتُ أنّ الحركة الرومنطقيّة الأدبيّة في مثال لها (نصوص بعض اللبنانيّين) هي في وجه هام منها أثـرٌ من معاناة الكتابة آنذاك لواقع اجتماعيّ محليّ، وليست في أنماطهاوأشكالهـا المستحدثـة، أو الساعية إلى حداثتها، مجرّدَ نقلٍ، أو تـأثّرٍ ـ كـما يقال ـ بـالرومنـطقيّة الغـربيّة. وبيّنت كذلك أنّ كـونها أثراً لـواقع اجتـماعيّ محلي لا ينفي، ولا يتنـاقض وتأثُّـرَها بـالتيّارات الأدبيّة الغربيّة، لأنّ مثل هذا التّأثّر كان بحدّ ذاته استجابةً لحـاجات التّعبـير عن واقع مَعيش.

وعـلى هذا الأسـاس أيضاً تـابعتُ في هذا الكتـاب طـرحـاً آخـر يتعلّق بمفهـوم الشّكـلِ الدالّ. . وكنتُ قـد تنـاولتُ مفهـومَ الشّكـل الـدالّ في كتـابي **تقنيّـات السّرد الرّوائي**، وتحديداً في الفصل الأوّل منه، لأدلّلَ على أنّ الإفادة من التقنيّات أمر ممكن. ذلك أنّ بإمكاننا وضع التقنيات على مستوى المفاهيم المجرّدة نظريّاً؛ بإمكاننا مثلاً النظر إلى تقنيّة الرّاوي، أو إلى تقنيّة الزّمن (باعتبار التوالي، أو التكسير، أو الرجوع إلى الوراء. .) نظرةً مفهوميّة عامّة والإفادة منها. ولكنَّ أهمّيّة هذه الإفادة تكمن في كيفيّة استخدامها؛ فلا ينزلق الكاتب إلى تركيب نصّ بها. إنّ الإفادة من هذه التقنيّات تعني المقدرةَ على صياغتها صياغةً نوعيةً خاصّةً متّسقةً ونسيجَ العمل، أو صياغةً تسمح لهذه التقنيّة بممارسة وظيفتها المتّسقة مع مكوّنات العمل الأدبيّ في عمليّة توليد دلالاته واستقامة عالمه. . فلا يكون تكسيرُ الزّمن في الرّواية مثلاً مقصوداً لذاته، بل لخلقِ عالمٍ متخيَّلٍ ناطقٍ بالعلاقات فيه بدلالاته.

وإذ ألفت نظرَ القارئ إلى واقع متابعتي هذه، متابعةِ العلاقة بين تشكّل النّص بنيةً متميّزة وبين مرجعه الحيّ (دون أن يعني ذلك إنكاراً لروافده المرجعيّة الأخرى)، فإنّما أفعل هذا أوّلاً وقبل أي شيءٍ آخر، رغبةً منيّ في دعوته للمشاركة في محاولتي هذه سواء بالإضافة، أم بالحوار، أم بكليهما معاً.

وفي ختام هذا التّقديم أودُّ أن أشكر الصديق الدكتور سماح ادريس على قراءته مخطوطةَ هذا الكتاب وعلى كل ما أبداه بصددها من آراء.

يمنى العيد

بيروت ٢٩/٥/٩٣

الفصل الأوّل

الحرب: «لغة» تردم الأحلام

«نحن نبدع الفنَّ كي لا نموتَ بسبب الواقع»

نيتشه



الحرب والثّقافة

في بعض الدوريات اللبنانيّة[1] طُرِحَ سؤال عن الحرب كعامل رئيسٍ في الثقافة، ولّما كنتُ في هذا الكتاب أتكلّم على الأدب في زمن الحرب اللبنانيّة، فقد وجدتُ مناسباً أن أميّز، ولو إشارةً، بين أن تكون الحربُ عاملاً في الثّقافة، وبين أن تكون الثّقافة أثراً لحرب تقاومها. ففي التّعبير الأوّل نُغفل الطابعَ المقاومَ للثقافة، لأنَّ السّؤال يأتي من جانب الحرب كعامل رئيسٍ، ولا يأتي من جانب الثّقافة لنميّز فيها بين ثقافة وثقافة.

لاشكّ أنّ الحرب تترك أثرها في الثّقافة، ولكن عامل التّحديد الرئيس لا يكون من الحرب، بل من الثّقافة نفسها باعتبار مستواها المستقلّ، أو باعتبار تاريخيّتها ومواقع النظر فيها إلى ما يجري على أرض الواقع. ولذا، ومن موقع في الثّقافة، نسأل:

ماذا تعني الحرب؟

الحرب فعل تدمير. . تدمير كلّ شيء: البشر وما بنوه، التّاريخ والحضارة، الحياة والذاكرة. وبهذا المعنى لا يمكن لحرب أن تكون عاملاً رئيساً في الثّقافة، لأنَّ ما يدمِّر هو ضدّ وخارج، وليس في. الحرب خارج الثّقافة وضدّها، وما هو في الثّقافة ومن أجلها، أو معها، هو المقاومة، مقاومة الحرب. الحرب لها معنى السّلب وهي حتّى بإيديولوجيّتها، أو «بخطابها» المروِّج لها، تعادل في الرّؤية الكونيّة والعامّة للعالم، الانتحار.

كلّ الحروب التي شهدها الإنسان، أو الّتي شارك فيها، هي ضدّه، وضدّ المنجز من الحضارة، وضدّ ما تراكم من بناء، وضدّ ما قدّمته الثّقافة من معانٍ جميلة وما اتّسم به التّاريخ من تقدّم. . لأنّ الحرب تعني التّدمير وهي أساساً اعتداء. وأمّا المقاومة، وما يمكن أن يشركها في معنى الحرب، فردّ على هذه الحرب وأثرٌ منها.

---

(١) انظر على سبيل المثال مجلّة الناقد، العدد ٤٤، شباط (فبراير) ١٩٩٢.

من هذا المعنى للحرب يبرز المعنى المختلف للمقاومـة. ومن هذا المعنى للحـرب تبرز أيضاً ضرورة التمييز بين من يصنع الحروب، أو بـين من يتّخذ من الحـرب سبيلاً لاستعباد الآخر أو قتله عندما لا تسعفه السّبلُ الأخـرى الأقل ضراوة... بـين هؤلاء جميعهم وبين من يقاوم مستعبديه وقاتليه.

ونحن لو عدنا إلى التّاريخ، قديمه وحديثه، لوجدنا دون عناء أنّ الحروب كانت دائـماً تعني **اعتداءً** عـلى أرض الآخر، عـلى رزقه، وعليـه هو عنـدما يقـاوم الاعتداء، ويدافع عن أرضه ورزقه وحياته، عن حقّه وقيمه وإرثه.

ألم تكن الحرب العالميّـة الأولى **اعتداءً** أضمـرته معـاهدةُ سـايس - بيكو السّـرِّيّة (١٩١٦) إذ نصّتْ على أن تقتسم دولتا بريطانيا وفرنسا البلادَ العـربيّة؟ **اعتـداءً** كانت هـذه الحرب وإن لبست غـير لبوسهـا، ولم تكن كـما يسمّيهـا «ويلبر كـرين إيفـلانـد» **احتيالاً**[٢]، لأنّ الاحتيال موقف يخصّ الهدف ولا يخصّ المبدأ، وقد يقبـل هذا المـوقف بالحرب لو تغيّر هـدفها. بينـما يبقى اعتبارُ الحـرب اعتداءً مـوقفاً يـرفضُ الحربَ مبـدأ وهدفاً، أي كلّاً لا تبرّر الغاية منه الوسيلة.

ألم تكن، كـذلك، حـروب نابليـون بونـابرت، وحـرب أمـيركـا ضـدّ ڤيتنـام، وحروب المغول، وقبلهـا طروادة... وغـيرها، **اعتـداء** رغم تنوّع لبـوسها واختـلاف أهدافها الظاهرة أو المعلنة أو المباشرة؟

ثمّة غزاة ومستعمـرون ومتسلّطون هم برابـرةُ التّاريـخ القديم والحـديث، وهم أعداء الثّقافة ومدمّرو الحضارات التي تبنيها أيادي الشّعـوب، وهم قتلة البشر البسطاء الآمنين. وبهؤلاء البرارة ارتبطت الحروب، وهم أسيادها.

قد يشارك شعب، أو بعض منه، القاتـلَ فعله، فيسير إلى حـرب، إلى اعتداء على شعب آخر، منقاداً خلف سلطة، وضاربـاً بسيف حاكم. أو قـد تنقاد فئـاتٌ من شعب لتقتـل أحيانـاً، بهدف أو بـآخر، من هم مثلهـا في الانتماء أو في الموقـع. ولكن هؤلاء يبقـون أقربَ إلى الضحيّـة منهم إلى القاتـل لأنّ فوق وعيهم وعيـاً آخر، وفـوق إرادتهم إرادة أكبر، فوقهم سلطة وقرار. وهم حين يمشون إلى الحروب إنّما هم ضحايا

---

(٢) انظر: ويلبر كرين إيفلاند في كتابه حبال من رمال، ت: علي حدّاد، دار المروج، بيروت ١٩٨٥، ص ٩.

بؤساء، لأنّهم يمشون إليها بدءاً من صانعيها، أو من شروطها التي تحكّمت بزمنهم، بوعيهم، وبمعاني حياتهم ـ ولذا نسأل:

من يصنع الحرب؟

لا تكون الحرب إلاّ ممّن له الإمكانيّة والأداة ـ أي القوّة والتفوق، وإلاّ كانت انتحاراً لمن يبادر بالاعتداء.

إنّ أسياد المال، وأصحاب السّلطة والقرار، ومالكي ثروات العالم أو المستأثرين بها والمتربّعين على عروش الذّهب الأصفر والأسود وفوق أجساد البشر وأرواحهم، هم صانعو حروب، أو هم على الأقل قيّمون على وقودها.

الحرب والقناع

لكن الحرب تجترح، في العادة، خطاباً يسوّغ لها منطقاً قادراً على الإقناع بما هو غير حقيقتها، أو بالظّاهر من غايتها. ويتوجّه هذا الخطابُ إلى فئات واسعة من النّاس بغية حَملهم على الانتصار لها أو القبول بها وسيلةً والسكوت عنها نتيجةً.

ولئن كانت الحربُ أساساً اعتداءً، فإنّ خطابها لا يتورّع عن تشويه التّاريخ، وصنع أقنعة يستر بها معاني الاعتداء. إنّ حروب اسرائيل على العرب هي في الخطاب المعلن حروبُ استردادِ أرضٍ وحروبُ دفاعٍ عن النّفس. ولذا فإنّ هذا الخطاب يمحو تاريخاً عاشه الفلسطينيون فوقَ أرضهم، ويستُر معاني اعتداءات الجيش الاسرائيلي على أراضي دول عربيّة معترف دوليّاً بحدودها، ومعروف تاريخها وهويّتها المرتبطة بهذه الأراضي.

لكن هذا الخطاب ليس في الواقع سوى قناعٍ لما هو أبعدُ من لفظِهِ، وأعمقُ من لغته المعلنة، قناعٍ يضعه المحتلّ على وجهه لأنّ شرط سيطرته هو أن يقضي حياته متصنّعاً أمام السكّان الّذين يحتل أرضهم ويغزو بلادهم. وهكذا، وتحت القناع، أو بعيداً عن الخطاب المعلن، نسمع همسَ الكلام الذي تقوله الصهيونيّة الاسرائيليّة ونقرأ نقلاً عنه ما تجرّأ وكتبه كاتب اسرائيلي يساري معارض هو «دايفيد غروسمان».

يروي غروسمان منتقداً ما سمعه من بعض الاسرائيليين اليمنيين المتطرفين ما يلي:

ـ «بعد خمسين عاماً سيكون النقاش حول عمان».

ـ «أهدمْ قبّةَ الصّخرة وانتظرْ ردَّ الفعل في العالم العربيّ»

- «متى نطرد العربَ من هنا؟»
- «لكنّه يحلم بحوران. قال: هذا حقّي».
- «لكن لا نسمح لهم بأن يقيموا دولة، وإذ تمكّنوا من إقامة دولة لهم فسيجدون من يهدمها بيد من حديد. لا يوجد مكان لدولة أخرى بين الأردن والبحر»[٣].

أكثر من مرجع كشف، مع مرور الوقت، أنّ خطاب الاسترداد والدفاع يخفي:

أوّلاً: المشروع الصهيونيّ الخاص بإقامة دولة اسرائيل الكبرى على حساب مساحة واسعة من الأراضي العربيّة بالإضافة إلى فلسطين.

ثانياً: الشراكة القائمة بين الاستعمار من جهة والصهيونيّة من جهة أخرى. وهي شراكة تستهدف نهبَ ثروات البلدان العربيّة، وتدمير قواها، وعَوْق نموّها، كي تبقى في وضعيّة الأضعف والتّابع لنظام الإنتاج الرأسمالي. وهذا معناهُ أنّ خطاب الاسترداد والدّفاع يستر حقيقة الصراع العربيّ الاسرائيليّ[٤] الذي صارت فيه اسرائيل طرفاً قويّاً لأنّ هذا الصراع يتجاوزها إلى نظام دول استعماريّ معنيّ به، ولذا فهو يساندها، بل ويشكّل قوام وجودها.. ومن هنا كان الإمعان في جعل القناع ملائماً للوجه، وكان بالتّالي التشديدُ على مصطلح الدفاع واعتباره بؤرةً لآليّة مركزيّة في خطابها على تنوّعه وتعدّده ومرور الزمن عليه.

وقد يكون من المفيد أن نوضح هنا أنّنا لا نقصد بالنظام الدولي الاستعماري الآخرَ، كما يقصد البعض، ولا نعادل بين الاستعمار والآخر، الغريب، لأنّنا، وبكلّ بساطة، نميّز بين الاستعمار باعتباره نظاماً لسلطة سياسيّة معيّنة وبين الهويّة الأميركيّة، أو الأوروبيّة، أو ما هو في الثّقافة الغربيّة خطاب ينتج معرفة بواقع الأمور ويعين على التقدّم، ويهيّء للحرّيّة وللدّفاع عن إنسانيّة الإنسان، ويؤسّس لثقافة كونيّة تقوم على

---

(٣) تمكن قراءة هذه النّصوص في كتاب **الزمن الأصفر** لكاتبه: دايفيد غروسمان، ت: سليمان الناطور، دار الكرمل، ط: ٢، عمان ١٩٨٧. وذلك وفق الترتيب الذي أوردناها فيه والمتلازم مع الصفحات التالية: ٣٢، ٣٢، ٤٠، ٤٢، ٤٥.

(٤) راجع في هذا الصدد كتاب **الدول الكبرى والصراع العربي/الاسرائيلي**، وفيه بحثٌ للدكتور كمال حمدان بعنوان: «النفط العربي بؤرة الاهتمام العالمي». المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ١٩٧٦. وتكشف أبحاث هذا الكتاب، وبحث د. حمدان بشكل خاصّ، الأسبابَ العميقة للصراع العربيّ الاسرائيلي بحيث يَبدو الخطابُ الاسرائيلي المعلن بخصوص هذا الصراع مجرّد قناع.

الحوار وتبادل المعارف وعدم اعتبار الاختلاف في الجنس والهويّة أو في الرأي والانتماء سبباً للتعدّي والقمع والتسلّط وإقامة الحروب.

كما أنّنا لا نماهي بين الصهيونيّة باعتبارها إيديولوجيا سياسيّة وبين اليهوديّة باعتبارها ديناً سماويّاً، أي أنّنا لا ننزلق وراء خطاب يصنع الصراع على حدّ الانتماء الدينيّ، أو على مستوى ثقافيّ مجرّد، أو قوميّ مغلق. لأن الاستعمار ليسَ هويّة قوميّة ولا انتماء دينيّاً، بل هو ـ كما نعرف ـ نظامٌ اقتصاديّ ـ سياسيّ أوّلاً وسلطة حكم زمنيّة ثانياً. وكذلك فإنّ الصهيونيّة إيديولوجيا سياسيّة تقوم على معادلة المواطنيّة بالانتماء الدينيّ، أي على جعل اليهوديّة لا مجرّد انتماء دينيّ بل جعلها كذلك معياراً عنصريّاً يقول باللّامساواة في المواطنيّة وبالتفوّق والقيمة لليهودي على غيره من البشر.

هكذا، وبعيداً عن ردّة فعل عامّة، أو ضدّيّة ثنائيّة مجرّدة، يمكن القول إنّ الحروب تلبس أقنعتها، وتقدّم خطاباتها بغير حقائقها. وتخفي هذه الخطابات معاني الاعتداء في محاولة تبرير حدثيتها اللاّإنسانيّة أو فعلها الذي تتحقّق به، فعلَ القتل والتّدمير وهلاك البشر.

ضدّ هذا الفعل تكتسب الثّقافةُ معنى المقاومة وسمات النضال، ومواقفَ النّقد والمعارضة للحروب، ومن ثمّ حوافزَ الحلم بالتّغيير وبمستقبل يعيش فيه النّاس بلا حروب.

الثّقافة والإنسان

وهكذا يمكن القول أيضاً بأنّه لا يمكن لخطاب يضمر نزوعاً إلى الحرب والاعتداء والتدمير الدمويّ أن يكون خطاباً ثقافيّاً. إذ لا يعقل في خطاب يقاوم حرباً، ويُعنى بالإنسان؛ ببناء حياته وتحقيق أحلامه في العدالة والحرّيّة والعيش الكريم، أن يكون خطاباً لاثقافيّاً، أو من خارج الثّقافة. ذلك أنّ الثّقافة نتاج يواكب التّاريخ، ولغةٌ يتوسّلها الإنسان من أجل تحقيق حضوره الذّاتي في هذا التّاريخ. إنّها مظهر من مظاهر نموّه المعرفي بأكثر من وسيلة من وسائل التعبير، بما في ذلك السلوك وأنماط العيش الاجتماعيّ.

ترتبط الثّقافة بحياة الشّعوب، بوعيهم للعالم، بتأويلهم للكون، بممارساتهم المتنوّعة. وهي بذلك، وكما أظهرت العلوم الأنتربولوجيّة، ثقافاتٌ ترمز إلى الثّراء البشري، وتشير إلى تنوّع قدرات النّاس الخلاّقة.

والثّقافة، بهذا المعنى، ليست فعل تدمير وإفنـاء ـ بل مسـاحةُ حـوارٍ بين النّـاس المنتظمين مجتمعاتٍ وفئاتٍ وقوميّاتٍ. . حوار مديد قد يكون صامتاً ولكنّه يبقى حـاضراً في الزّمن ومشعّاً في فضائنا الكوني.

ففي لغة العرب تعني الثّقافةُ الفطنة والذكاءَ وثباتَ المعرفة بما يحتـاج إليه المـرءُ، وتعني أيضاً التهذيبَ وتقويمَ الاعوجاج، أيْ مقاومتَه[٥].

والثّقـافة في كـلّ معانيهـا هي إلى جانب الإنسـان، معه، ومن أجـل حيـاة لـه أفضل. وما هو ضدّ الإنســان في حياتـه وكرامتـه ليس بثقافـة وإن اتّخذ لبـوسَها، لأنّ الثّقافة إنسانيّة بالعام.

من هذا المنظور نرى في الثّقافة المقاومة نشاطـاً جماليّـاً يكشف اللّاثقـافيَّ ويعرّي خطابَ الحروب من لبوسه: تقاوم الثّقافةُ معاني القتل ودوافعَ التّـدمير، تضيء الحقيقيَّ أياً كان، في الـ هنـا وفي الـ هناك، في الأنـا وفي الآخر: فـالحقيقيّ هو أوّلاً وقبـل كلّ شيء حقٌّ في الحياة. وعلى حـدِّ هذا الحقّ، وهـو في تاريخنـا الحـديث صراعيّ، تنسج ثقافتُنا معانيَها وتنتج قيمها، وهي، أي هذه المعاني والقيم، في قاعها، في العمق منها، مقاومةٌ للقمع، وتحرّر من التبعيّة، وخروج من زمن التخلّف.

القناع والإعلام

لكنْ قد ينطوي خطابُ الحرب على قيم، وقد تشكّـل هذه القيمُ معـادلاً ثقافيّـاً يضمر إيديولوجيّته الاعتدائيّة أو الاستغلاليّة المقنّعة بـأكثر من لغـة، وربّما بلغـة الأدب نفسه[٦]. وقد يرتكز هذا الخطابُ إلى مؤسّسات سياسيّة تعمل بـطاقات كـبرى للبحث في طبيعة العلاقات الصراعيّة التي تحكم بعضَ الدول، ومن ثَمَّ في العوامـل التي تحرّك

---

(٥) جاء في لسان العرب: «يقال غلام ثقِفٌ أي ذو فطنةٍ وذكاء، والمراد أنه ثابت المعرفة بما يحتاج إليه». وجـاء أيضاً: «والثّقاف: ما تُقَوَّم به الرماح»، و«تثقيفها: تسويتها». والتسوية المقصـودة هنا هي بـري الاعوجـاج أي تقويمه كي لا يبقى الشيء معوجاً.

(٦) يكشف غسّـان كنفاني في كتـابه في **الأدب الصهيـونيّ** (الصادر عن مؤسّسـة الأبحـاث العـربيّـة، بـيروت، ١٩٦٦، ط ١٠) عن «القيم الثّقافيّة الأدبيّة» التي تتضمّنها بعضُ الـرّوايات التي كتبهـا كتّابٌ منحـازون إلى الصهيـونيّة. ويُـظهر كيف أنّ هـذا الخطاب قـائم على خـدمة الحـركة الصهيـونيّـة في مجـالاتهـا السّيـاسيّـة والعسكريّة.

هذه الصراعات أو توجّهها[٧]. وتوظّف نتائج البحث لصالح هذا الخطاب، الخطاب القناع، القناع الملائم للوجه، الوجه المعادل لمجموع المصالح والأطماع الّتي تهدف الحربُ إلى تحقيقها.

القيم الّتي ينطوي عليها خطابُ الحرب ومعادلها الثقافيّ تتلخّص في صناعة الأقنعة من جهة وصياغة القناعات من جهة ثانية. ولعلّ الإعلان والإعلام المتقنَيْنْ يبدوان اليوم من أهمّ وسائل صنع الأقنعة وصياغة الخطابات المقنّعة:

فلقد ضاعفت التّكنولوجيا الحديثةُ قدرةَ الإعلام وأثره المضمر، وبدا الإعلام أحياناً كثيرة مصدراً يستأثر بتقديم المعرفة، وصانعاً يتفرّد بالدّلالة على معاني الحدث، وتحديد ما يشكّل قناعة «بحقيقته» المعلنة[٨]. إنّ التفوق التّكنولوجيّ للإعلام يجعل من المعرفة صناعةً قابلة للبس لبوس الواقع الحقيقيّ. كما يصنع المعلومةَ (الرسالة) في خطاب قادر على الإقناع حتّى عندما يقلب الموقع، أحياناً، بين القاتل والضحيّة، أو يضع المعتدي مكانَ المعتدى عليه.

إنّ استخدام الإعلام للتكنولوجيا الحديثة خوّلَ المعلومة المرسلة الّتي يقدّمها خطابُ الحرب ـ أو أصحابُه من صانعي الحروب المعتدين الطّامعين بأرزاق غيرهم، وبأرواح كثير من البشر ـ أن تتغلغل في أكثر مكوّنات الوعي لدى جموع واسعة من النّاس، وهي بذلك تخلخل مداركهم وتشوّش فهمهم لحقيقة الأحداث ـ الحروب، أو تتركهم نهبَ اليأس والإحباط بعد أن أُنهكوا في عيشهم، وأُغرقوا في دماء الضحايا

---

(٧) انظر على سبيل المثال كتاب لعبة الأمم لكاتبه: «مايلز كوبلاند» ـ The Game of Nations, by Miles Copeland (Weidenfeled & Nicolson, London, 1969).

وبشكل خاص الفصل الأوّل وعنوانه: «مركز» «لعبة السلم» في واشنطن». في هذا الفصل يشرح لنا الكاتب كيف يجري في «مركز اللّعب» تمثيلُ اتجاهات السّياسة العالميّة وأزمتها من قبل مجموعة منتقاة من أبرع الخبراء الّذين تعاقدت معهم حكومةُ الولايات المتحدة لهذه الغاية. ويستعين هؤلاء بالتقارير والمعلومات الّتي تصل تباعاً من وزارة الخارجيّة، والمخابرات المركزيّة، والبنتاغون (وزارة الدفاع) وغيرها من المؤسّسات والوكالات الأميركيّة، وذلك لمعرفة نتائج هذه السياسة العالميّة وتقييمها وتحديد مواقف الدّول والخروج بحلول مناسبة للأزمة الطّارئة بشكل اقتراحات عمل على مستوى الأمّة والدّولة. ثمّ توضع هذه الاقتراحات ضمن ذلك السّيل من المعلومات الواردة لتوزّع بدورها على العقول الالكترونيّة. أو تُترك فوق مكاتب بعض المسؤولين الذين أجادوا تمثيل اللّعبة.

(٨) أذكر على سبيل المثال ما تفرّدت بتقديمه الأقمار الصناعيّة على الشّاشة الصّغيرة عن عمليّة «عاصفة الصّحراء»، أو حرب الخليج.

والتبست أمام عيونهم معالمُ القاتلِ والمسافةُ بينه وبين الضحيّة. تنعكس هذه الوضعيّة في الإحساس والتعبير، وتترك أثراً في الثّقافة. وهكذا يتشكّل السّؤال عندنا عن معنى أثر الحرب في الثّقافة.

وفي الكلام على هذا الأثر لابدّ من التوقّف عند الدور المتعاظم الذي يمارسه الإعلانُ والإعلام.

يَستغل خطابُ الحرب علمَ العلامات، أو علم الإشارات، لصنع المعلومة الّتي يتوجّه بها إلى الجماهير، وتشكّل المصدرَ الأسهل والأسرع، والأكثر انتشاراً، لمعرفة الخبر أو الواقعة. ويشرح «مايك فيذرستون»[9] كيف تعمل إيديولوجيا معيّنة على استغلال علمِ الإشارات لتكوين «ثقافة» جماهيرية تخدمها، فيرى أنّ التّلاعب النّشِط بالإشارات يضاعف هذه الإشارات ويجعلها تطفو بحرّيّة من الأشياء، فتبدو مستقلّة، مفصولةً عن مرجعها؛ أو أنّه يُغيِّب مرجعها وما يلازمه من معنى. وهو أمر يؤدّي إلى ضعفِ الّربطِ بين الصّورة والواقع، أو يؤثّر «على قدرات التّمييز بين الصّورة والواقع»[10]. تتجمّل الصورةُ وتبدو واقعاً «تصاب فيه الجماهيرُ بالافتتان من خلال دفقٍ لانهائيٍّ للتقابلات». هذه التقابلات الإشاريّة تحمل المتطلّعَ إليها إلى ما وراء المعنى، أو إلى ما هو غير المرجع[11].

صحيح أنّ التلاعب بالإشارات الذي يشرحه «مايك فيذرستون» يخصّ إيديولوجيا نظام الإنتاج الاستهلاكي والترويج للسّلطة، إلّا أنّ إيديولوجيا الحرب ترتبط بإيديولوجيا الاستهلاك، وتستغلّ مثلها علمَ الإشارات، ذلك أنّ ربط الإنتاج بالوفرة يؤديّ، حسب فيذرستون «إلى هدفٍ هو التّدميرُ بالفعل، تدميرُ الفائضُ، أو الزيادة، بطرقٍ عدّة منها الحرب والموت»[12]. وهذا ما يشير إلى المجاورة والمشاركة بين الاستهلاك والحرب في الإيديولوجيا والهدف والوسيلة. أو في الجذر والمعنى والاستغلال.

تشبه إيديولوجيا الحرب إيديولوجيا الإنتاج الاستهلاكي باعتبار تعاملها مع علم

---

(٩) انظر كتابه: **الثّقافة الاستهلاكيّة والاتجاهات الحديثة**، ت: د. محمّد عبد الله المطوّع، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩١.

(١٠) المرجع السّابق ص ٤١

(١١) المرجع السّابق ص ٤١/٤٢

(١٢) المرجع السّابق ص ٤٩

الإشارات واستغلاله: فكلاهما معنيّ بالتّرويج والتّسليع والإقناع والافتتان. وكلاهما معنيٌّ بالتوجّه إلى جمهور لدعوته إلى القبول أو المشاركة في قناعة الخطاب أو فتنته. إنّ العرض التكنولوجيّ يبدو ألهوّةً، متعةً، تدعو النّاسَ إلى النظر والمساهمة في فكّ لعبة الإشارات المعقّدة، وقد يندمج النّاسُ في هذه اللّعبة وتنحسر الضوابطُ عندهم، أو يضعف تحكّمهم بعواطفهم المنساقة وراء اللّعب، فتسود النّظرةُ السطحيّة على إدراكهم. وهذا ما يهيئهم لاستقبالٍ سهل، لمجرّد التلقّي والاقتناع بالمعلومة، وللافتنان بحداثة نظامها و«جماليّة» الخطاب. وقد يشكّل هذا اللّعبُ الإشاراتي «ثقافة» أو وجهاً من ثقافةٍ تقترن لدى الجماهير بصوابيّة الهدف ولو عن طريق التدمير والقتل، لأنّ الوعود الضمنيّة بمستقبل حافل بمنجزات التّكنولوجيا يثير حلماً بالرّاحة وتوقاً إلى المتعة.

إنّ لعبة الإشارات تحمل، بغضّ النّظر عن طبيعة مجال استخدامها، رسائل وبفضل مضاعفة الإشارات وطوفانها الحرّ تَشيع هذه الرسائل المضمرة لدرجة يمكن معها أن يقال عن كلّ شيء في الحياة الاجتماعيّة بأنّه ثقافيّ[١٣]. وهذا يؤدّي إلى طمس الفوارق بين ثقافة وثقافة، أو بين ثقافيّ ولاثقافيّ... وبين الإنتاج والتّدمير.

وعدم التمييز ورؤية الفوارق يخلق، لا في الوعي وحده بل في حالات الإحساس والانفعال، وضعيّة يسهل معها استقبالُ رسائل الحرب المقنّعة. ولئن كان لكل حرب خطابها، بما في ذلك الحروب الأهليّة، فإنّ الخطاب المنقول إلى عالم الإشارات يبدو أعمقَ أثراً في النّفوس وأكثرَ خطورةً على الوعي والعقول. (يجب أن لا ننسى أنّ القادرين على نقل هذا الخطاب إلى عالم الإشارات هم مالكو التكنولوجيا وأسياد الحرب وأصحاب قراراتها)، لا بسبب التعميم واتّساع المساحة المتاحة لحضور الخطاب، بل أيضاً وأساساً، بسبب ما أشرنا إليه من تدفّق الإشارة الحرّ والمضاعف، بحيث يبدو واقعُ الحرب (كما في حرب الخليج مثلاً) مساحةً من خطوط ضوئيّة مستقلّة عن واقعها الحدثيّ، ومختلفة عن مشهدها المرجعيّ، مجرّدَ رموزٍ متخفّفةٍ من منظر المأساة، من حقيقتها الواقعيّة.

وقد يستعين خطابُ الحرب بعالم الصّورة، ولكن تكنولوجيا الإعلام قادرة، في مثل هذه الحال، على اجتزاء المشهد، أو على إخفاء الضحيّة وتعديل قامة القاتل.

---

(١٣) المرجع السّابق ص ٤٢

يترك هذا الخطابُ الإعلاميُّ أثرَه في الثّقافة، ويهزّ قيمها[١٤]. وهو أساساً يتشكّل ضدّها.

في وجه هذا الخطاب تنحو الثّقافة منحى المقاومة، وتبدو مقاومتها أثراً من حرب أو من إيديولوجيا حربٍ هي نقيضُها. تقاوم الثّقافةُ بكشف المستور في خطاب الحرب وفي إيديولوجيّتها فترفع الستر وتمزّق القناع لتُظهرَ اللاّثقافيَّ وتحرّر الثّقافةَ منه[١٥].

الثقافة والمقاومة

وعليه، فإنّ القول بأنّ للثّقافة خطابَها المقاوم لا يعني القول بثقافة تُحوّل المقتولَ إلى قاتل، أو الضحيّة إلى جلّاد. . وبالتّالي فإنّها لا تعني ثقافةً ثنائيّةً استبداليّة، بها يحلُّ طرفٌ مكانَ آخر، أو ينقبد طرفٌ طرفاً آخر ليمارس الفعل ذاته. بل تعني ثقافةً يفكّك خطابُها منطقَ القاتل ليكشف له بأنّه في الحرب مقتول أيضاً، وأنّه فيها عاجز، حكماً، عن قسمة السّاحة إلى قاتلٍ في جهة ومقتول في الجهة الأخرى، وأنّ حاجز القسمة وإن استعان بأحدث آلات التّدمير فإنّ بإمكان حجر أن يثقبه، وأنّ خيط الدّم الرّفيع سيكوِّن، حين يستمرّ النّزيف، بركاً لا يعرف الدّم فيها الفواصلَ بين روافده المختلفة.

ليست مقاومةِ الحرب دعوةً إلى حرب أخرى، ولا تدميراً أشدَّ من تدمير، ولا قتلاً مقابل قتل، لأنّ المقاومة ليست، أساساً، تناحرَ قبائل، ولا قرشاً يقتل قرشاً ليفوز بالغنيمة وحده، بل هي **دفاع** عن حقّ وحياة، وهي، ثقافيّاً، فضْحُ إيديولوجيا الحرب وتفكيكُ مجازِ اللّغة ولعب الإشارات الذي يجعل من المعتدي على أرض الآخر صاحبَ حقّ، ومن الغازيّ لشعب آمن في دياره ومحيطه حاملَ حضارة، ومن المدجّج بأسلحة الدّمار حمامةَ سلام، ومن الحاكم الذي يقود المواطنين إلى أقبية التّعذيب مخلِّصاً. .

(١٤) يشير د. فوزي منصور إلى أثر ما تقدّمه وسائل الإعلام من صور مهتزّة عن الثّورة الفلسطينيّة في مواقف الشّعوب العربيّة وأقوالها. راجع ذلك في كتابه **خروج العرب من التّاريخ** ت: عبد الله وكمال السيّد، دار الفارابي، بيروت ١٩٩١، ص ٩.

(١٥) تقدّم رواية يوسف حبشي الأشقر **الظلّ والصّدى** (دار النّهار، بيروت، ١٩٨٩) مثالاً مميّزاً لخطاب أدبيّ ثقافيّ يسعى على مدى الرّواية، إلى تعرية إيديولوجيا الحرب اللبنانيّة وكشف طابعها التّدميري الذي يضعها خارج الثّقافة، وهو طابعٌ تقاومه الثّقافة.

والمقاومة بهذا كله، وغيره، هي مقاومة لحرب المستغِلّ على المستغَلّ وحرب الحاكم القامع على من يحكم ويقمع. إنّها مقاومة للغزو والاحتلال، للاستعمار وللسّلطة الجائرة، للدكتاتوريّة والاستبداد والتّسلط.

تقاوم الثّقافةُ بإنتاج خطابها المعرفيّ بحقيقة الصراع القائم على أرض الواقع. تضيء معاني هذا الصّراع في تاريخيّته، وحدُّ هذه المعاني هو التحرُّر الوطني وامتلاكُ الذّات ضدّ استلابها، وإشاعةُ أضواء التقدّم ضدّ عتمة التخلّف والجهل.

تقاوم الثّقافةُ من أجل إحلال الحوار مكانَ القمع، والعقلِ مكانَ القتل.. وهي بذلك تهيّىء لنقل مجموع القيم التي تحمل أو تنشد، من حيّز القول المعرفي إلى حيّز الممارسة المعرفيّة، وذلك بهدف أن تستوي هذه القيم نظماً في مجتمعاتنا وقوانين بين بلدان العالم وأممه وشعوبه.

وتقاوم الثّقافةُ بإبداع لغاتها النّوعيّة الخاصّة المميّزة بأجناس الأدب وفنون التّعبير والمولودة في حضن الأحداث الكبرى لعصرها، والقادمة إلى ولادتها هذه من هويّتها التّاريخيّة، من المضيء في تراثها، من الكونيّ في هذا التّراث، ومن الكونيّ في ثقافات الآخرين. ولئن كان الأدبُ تعبيراً في الثّقافة فإنّ أساس الأدب العظيم، كما يرى لوكاش، هو العالمُ المشترك للنّاس: أي هو الكونيّ الذي تُحترم فيه الأمجادُ ولا يدمِّرها التناحر[16].

من أجل الكونيّ تقاوم الثّقافةُ، ويكون عليها أن تكشف حقائقَ يطمرها الإعلام ويخفيها لَعِبُه بالإشارات والصور والكلام، هذا اللّعب الذي يؤدّي إلى تدمير الأحلام مدّعياً الدّفاع عنها.

والكلام على ثقافة مقاومة لا يصدر في قولي عن تنظير، بل عن معاناة واقعيّة نعيشها في تاريخنا الحديث، وتتمثّل في التّناقض بين ما تعلنه الإيديولوجيا الصهيونيّة

---

(١٦) لم يتخلَّ أدبُنا العربيّ الإبداعي في خطابه الأشد تعبيراً عن موقف مقاوم عن هذه الرّوح الكونيّة، وعن رفضه لنزعات التّناحر والتّدمير. أذكر على سبيل المثال ما تقوله إحدى شخصيات رواية محمّد ديب الدار الكبيرة - وهي رواية عبّرت كما نعرف عن موقف مقاوم واضح ضدّ الاستعمار الفرنسيّ للجزائر يومذاك - : «نحترم لغتنا ومجدنا كما نحترم لغة غيرنا ومجده». راجع في هذا الصّدد تعليق د. نور سلمان على هذه المسألة في كتابها الأدب الجزائريّ في رحاب الرّفض والتّحرير (دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨١، ص - ٦٠ - ٦٥).

للرأي العام العالمي وبين ما نراه في ممارستها على الأرض ضدّنا[17]. ولقد تجلّى هذا التّناقضُ حيّاً ومرئيّاً ومباشراً، بالنّسبة إليّ (وبالنّسبة إلى كثيرين غيري) في اجتياح جيش اسرائيل للبنان العام ١٩٨٢. فبرز التّساؤل، لا السّؤال، ملحّاً وكأنّه لم يكن قائماً قبلاً، أو كأنّه أمام هول المأساة وطبيعتها، يعيد النّظر في كلّ شيء:

كيف يمكن أن تصوغ ثقافتُنا خطابَها الكاشفَ لحقيقة مصطلح «الّدفاع»، هذا المصطلح الذي لا تكتفي اسرائيل بوصف جيشِها به، بل تصوغ له أيضاً خطاباً ثقافيّاً متنوّعاً. فبالإضافة إلى خطابها الأدبيّ القائم ـ كما كشف غسّان كنفاني في كتابه «في الأدب الصهيونيّ» ـ على خدمة الحركةِ الصهيونيّة، نجد خطابها الإعلاميّ المنشورَ، والبيانَ والصّورةَ والتّصريحَ والحوارَ الشفويّ وكلّ ما يمكن أن يُذكر من أجناس الخطاب، يتأسّس على هذا المصطلح ـ المفهوم.

كيف نرى إذن إلى معنى المقاومة في خطابنا الثّقافيّ والثّقافيّ الأدبيّ؟ وهل يلامس خطابُنا الأدبيُّ بتشكّله النّوعي هذا الحقيقيَّ؟ هل تحكي أشكالُه حكايةَ معاناتنا الكبرى وقتلنا الجماعيّ؟ هل تحكي خرابَ ديارنا الجميلة وهذا الإذلالَ الذي سعى إليه جيشُ «الدفاع» المستعلي بعنصريّته؟

أليس من حقّنا أن نتساءل عن معنى المقاومة وأنماط تعبيرها في خطابنا الثّقافيّ ـ الأدبيّ بعد الذي شهدناه في حرب اسرائيل علينا من جيشٍ يدّعي «الدفاع» في حين تصنع الإيديولوجية الصهيونيّة خطابه؟

خطاب الذاكرة وأسئلتها

إنّ لأمر يفوق التّصور، في نظر كلّ من كان شاهداً على هذه الحرب، لا أن ترى جيشَ «الدّفاع» هذا يغزو الأراضي العربيّة تباعاً، أو يحارب جيشاً من جيوشها،

---

(١٧) يروي الكاتب الاسرائيلي اليساريّ المعارض «دافيد غروسمان» أنّ الدّكتور «يورام بيلو» وهو أستاذ محاضر في علم النّفس في الجامعة العبريّة، قام بإجراء دراسة عن أحلام الأطفال بين ١١ ـ ١٣ سنة في مناطق مختلفة من اسرائيل والضفّة الغربيّة. وقد تناول جزءً من البّحث أطفالاً من مخيّم «قلنديـة» ومن «غوش غصبون» و«كريات أربع» ونقلت الدفاتر إلى هؤلاء الأطفال بواسطة مكتب وكالة الغوث، وبعد ذلك ترجمت.

كان هدف الدّراسة معرفة شخصيّة الأطفال واستعداداتهم المستقبليّة! راجع كتاب الزمن الأصفر (مرجع مذكور: ص ٢٢).

(فربّما كان ذلك من طبيعة الحروب)، بل أن تراه في اجتياحه الواسع للبنان (العام ١٩٨٢) يدمّر الملاجئ على المحتمين فيها. ففي مدينة صيدا وحدها دمّر الاجتياحُ الاسرائيليّ سبعةَ ملاجئ، أذكر منها على سبيل المثال ملجأ المدرسة التّكميليّة الرسميّة للصبيان الذي استهدفته قذائفُ جيش «الدفاع» مباشرة فتحوّل إلى مقبرة. ٤٠٠ مدني كانوا يختبؤن فيه من الاعتداء. ٤٠٠ من الأمّهات والآباء والأطفال بقوا حيث هم، ولكنْ تحت الأنقاض. ربّما كان بينهم من بقي فيه رمقٌ من حياة، وصرخ طالباً النّجدة، ولكن جيش «الدّفاع» منع، بأمرٍ من قيادته طبعاً، ولمدة أسبوع، الصليب الأحمر من الدخول إلى المدينة المنكوبة، كما حال دون دخول الصّحافة والإعلام إليها. وقد كان ذلك كما علمنا من واقع الحال، فيما بعد، إخفاءً للجريمة التي كانت أكبرَ من هذا الملجأ، أو الّتي كانت بحجم المجزرة، مجزرة كان هدفها تدمير البنية التحتيّة للمقاومة ومن ضمن هذه البنية كانت الملاجئ وكانت أجساد المقاومين أنفسهم، أي سكّان المدينة، أهلها المدنيّين الّذين رفضوا رفع راية الاستسلام والهزيمة..

لا أودّ أن أحكي هنا الحكاية، حكاية المدينة (مدينتي) الّتي طوى الصمتُ مأساتها، حكايةَ من احترقوا في ملاجئ عدّة، حكاية سعاد وزوجها وطفليهما الصغيرين، حكاية نفيسة، وسمير... حكاية الّذين عانقوا حجارةَ بيوتهم الجميلة وهم يصرخون رُعباً من جدرانٍ ظنّوا أنّها ـ كما زعم جيش «الدّفاع» ـ تحميهم.

لا أودّ أن أحكي الحكاية الطّويلة هنا. لكنْ أودّ أن أسأل:

كيف يمكن لجيش يقتل المدنيّين أن يصف نفسه «بالدّفاع»؟ عمن يدافع مثل هذا الجيش، عن نفسه؟ وهل الدّفاع عن النّفس يكون بقتل الآخر وعلى أرْضه؟ الآخر، لا العسكريّ، ولا حامل السّلاح، بل المرأة والطّفل والشّيخ والإنسان داخل بيته وملجأه وفي مدينته..

كيف يمكن للخطاب الاسرائيليّ أن يدّعي لنفسه معاني الدّفاع وهو يمارس الاعتداء ويستبيح أرواح المدنيّين وأرزاقهم؟

وأيُّ دفاع هذا الذي يلبس قناعاً يخفي به جريمته ويتمرأى في قناعِهِ أمام الرّأي العام متوسّلاً خطابَ الثّقافة والإعلام وذرائع يدحضها الواقع؟

وهل من يقاوم الاعتداءَ محاربٌ؟ وهل هو كالمحارب قاتل؟ لاشكّ أنّ اسرائيل توظّف لمفهوم «الدّفاع» ولخطابه ولغته جهوداً تطول التّاريخَ والفكرَ وتستغلّ علمَ

النّفس[١٧] وفنونَ الأدبَ، وتشوّهِ المنطقَ والوعي وتشتري المنابرَ والإعلام.

وفي مواجهة كلّ ذلك تصبح المقاومةُ معنى للحقيقيّ وضرورةً تلازم الثقافيّ. إنّها ضميرٌ لأدبنا وذاكرةٌ لتاريخنا، ولا أدبٌ بدون ضمير، ولا تاريخٌ بدون ذاكرة.

هكذا تبدو الحرب عاملاً في الثّقافة.

لكن.. لئن كان للحرب معنى التّدمير، وكـان لخطابهـا معنى القناع والتّشـويه، فإنّ الحرب بالعام عاملٌ من خارج، تحملنا مقاومتها على إبداع لغـة نقديّـة هي **وجهةٌ** للثّقـافة، **ومعنىللكـلام، وولادةٌ للحقيقيّ**. ويبقى ممكناً أن نقـول بأنّ مـا يُنتـج عـلى مستوى الثّقافة من إبداع لا يعود سببه إلى الحرب ـ وإن كان أثراً منها يقاومها ـ بـل يعود إلى الثّقافة نفسها، إلى هويّتهـا باعتبـارها نتـاجاً تـاريخيّاً مستقـلاًّ متجذّراً بقيم الحـرّيّة والتقـدّم وبهذه الأحـلام الّتي تهـدهد مخيّلةَ الإنسان وتـدغدغ رغبتـه في حياةٍ أكـثرَ متعةً وجمالاً.

لا يمكن رهنُ الإبداع بالحروب، بتدمير الإنسان وما يبنيه. ولا يمكن أن نرى في الحرب سبباً تدين له الثّقافة بما تنتجه من إبداع، وإلاّ لبدا الإبداع بديلاً يعوّضنـا بلاء الحروب، ولبدت الحربُ في جانب منها عاملاً إيجابيّـاً، وسبيلاً مقبـولاً في الصراع، أو في «الحوار» بين الشّعوب والأمم.

لا، لا يمكن ردُّ الإبداع بسببٍ منه إلى الحـرب، لأنّ الإبـداع في زمن الحـروب مردُّهُ إلى قيم ثقافيّة، وتاريخ ثقافيّ، ومثقّفـون حقيقيّون يملكـون قدرات التّعبـير وجرأة قول الحقائق رغم العذاب والقمع والسجون.

يبدع المثقّفون الحقيقيّون الجماليَّ لنقرأ فيه اللاّجماليّ. يخلقـون لغةً تقـول المعانـاة وتعبّر بأدوات خطابها النّوعيّ عنها. إنّها «حرب» الثّقافـة الّتي تقاوم حـرباً تهـدم وتشوّه باسم الثّقافة.

***

(١٧) مكرّر: انظر الحاشية على ص ٢٦.

الخطاب الثّقافيّ والحرب الأهليّة

لكنّ الأمر، أمر الثّقافة المقاومة، يبدو أكثر تعقيداً حين تكون الحربُ حرباً أهليّة، أو حروباً بين المواطنين.

ففي لبنان أهلَكت الحربُ الأهليّة الحياةَ الثّقافيّة. إنَّ الشرخ الذي أحدثه الاجتياح الاسرائيلي لبيروت (١٩٨٢) صار بعد خروج اسرائيل منها شروخاً عدّة في جسد الثّقافة نفسها. انقسمت بيروت إلى بيروتين، ثمَّ راحت المدينة تتفتّت، وتتهاوى أجزاؤها وتترك الثّقافة عرضةً لمشاعر الضّياع واليأس.

صحيح أنّ الاجتياح الاسرائيليّ دمّر، بالإضافة إلى الملاجئ والبيوت، منشآت ومنابر للثّقافة (مثل تدمير كليّة العلوم، والمدينة الرياضيّة، وعدد من المدارس ودور المعلّمين) وعمل على تعطيل دور الصّحافة والإعلام الوطنيين، لا بالقصف وحده، بل أيضاً بمنع الصحافيين والإعلاميين من الدخول إلى الأماكن الّتي كان التّدمير فيها يدين الجيشَ الاسرائيليّ صراحةً ويقدّم أدلّةً واضحة على جرائمه. إلاّ أنّ ذلك كُلّه لم يعطّل الحياةَ الثّقافيّة في بيروت المقاومة، بل زادها حيويّةً وقدرةً على إبداع خطابها المقاوم في السّياسة والأدب والفنّ. كان الخطاب الثّقافيّ يتنوّع ويبحث عن أشكال وأساليب تخوّله التّعبيرَ الأكثرَ اتّساعاً وأثراً جماليّاً في النّفوس. فازدهرت الأغنية، وشاع الملصق، وبرز تيّار شعريّ مقاوم يعتمد المقطع القصير، كما تنوّع الأداء المسرحيّ (مسرح الدّمى، والإيماء، ومسرح الأطفال..) وكثرت الندوات وتميّزت الكتابة الرّوائيّة بنمطها ولغتها، أو بشكل يحمل آثار الدمار ودلالات المعاناة.

لكن الحرب الأهليّة كانت تضعضع الطابعَ المقاوم للخطاب الثّقافيّ ـ الأدبيّ وتسمه بمشاعر الغربة والتمزّق والإحباط، أي أنّها كانت تميل به عن النّظر إلى من اجتاح أرضَ الوطن واحتلّها وتركّزه في هذا الاقتتال الدّاخلي. وبدل التعبير عن مقاومة الاحتلال مال الخطابُ إلى التّركيز على رفض الحرب الأهليّة ونسج معاناتها الذّاتيّة الدّامية.

وبسبب هذه الحرب الأهليّة، كان التمزّق يتشكّل، كما سنرى، سمةً للكتابة الأدبيّة اللبنانيّة التي راحت تتلمّس عمقَ الجرح اللبنانيّ اللبنانيّ، والخراب الأهلي. فكأنّها بذلك تلملم أجزاءَ الجسد الاجتماعيّ ـ النفسي: جسدِ البشر والمكان، جسدِ

الروح والعيش، هذا الجسد الذي فتّته الاقتتالُ حتى بدا عاجزاً عن إيقاف الانهيار والخروج من دوّامة النزيف.

كان مشهد الخراب اليوميّ للحرب الأهليّة يطغى بعنفه واستفحاله على مشهد الحرب الاسرائيليّة ضدّ الوطن، وكان معنى المقاومة يتحوّل في الكتابة إلى موقف نقدي لحرب الدّاخل وللممارسات الخاطئة، وللخيانات الّتي كانت تجرّ هذا الوطن إلى الكارثة.

في هذا المشهد لم تعد الحربُ واضحةً، كانت تبدو حدثاً جذورُهُ أبعدُ منه وهدمُهُ أوسعُ منه. ولكن الاقتتال الذي بدا فيه الجميع ضحيّةً كان يغيّب هذه الجذورَ ويحجب رؤيةَ الهدف.

لا ننكر، في مثل هذه الحال، أهمّيّةَ التّركيز على رفض الحرب الأهليّة والالتفات إلى أخطاء الدّاخل، أو إلى العامل المحلي الذّاتي في التّعبير عن كارثةٍ تحلّ بالوطن، ولاسيّما إذا ما علمنا أنّ الخطاب الثّقافيّ العربي كان يميل، في كلامه على المعاناة الوطنيّة، إلى التّركيز على الآخر ـ العدوِّ الخارجي أو الاستعمار ـ وأنّ الكلام، في كثير من الأحيان، كان يفصح عن موقف يرى الصراعَ قائماً بين داخلٍ هو كلّ قوميٍّ مغلقٍ على ذاته، وبين خارجٍ هو كلّ غريبٍ مرفوضٍ في كليته.

لكنْ، لئن كانت القوميّة هويّةً تأبى الانغلاق، وكان الآخر بعيداً عن أن يكون مجرّدَ نظام سلطوي، بل هو أيضاً خطاب ثقافيّ مختلفٌ عن السّلطة أحياناً ومعارض لها أحياناً أخرى. . فإنّ الكلام على الخارج ككلّ، أو على الآخر كمطلق، أوقع الخطابَ الثّقافيَّ العربي الحامل .لمثل هذا الكلام في الابتذال وفي تكرار الشّعارات الخاوية. كما جعل من مثل هذا الخطاب، وهذا هو الأمرُ الأخطر، ستاراً يحتجب خلفه قمعٌ تمارسه سلطةٌ، أو سلطات محليّة، أو مبرّراً للصّمت عن أخطاء، وخيانات، كانت تجرّ الوطن إلى هزائمه.

ولعلّ هذا الوضع لخطاب ثقافيّ عربيّ يحفل بالخارج على حساب الدّاخل، ويصبّ، ربّما دون قصد، في دلو سلطة محليّة قمعيّة بدل أن ينتقدها، ويجرّ إلى عداوة مطلقة مع الآخر، بدل محاورته والإفادة منه، لعلّ هذا الوضع يُظهر أهمّيّةَ التفاتِ الخطاب الأدبيّ إلى حكاية الدّاخل، ونقد الذّات، وبلورةِ وعيٍ نقديٍ بأخطاء السّلطات المحليّة أو بممارستها الانتحاريّة.

تتضاعف هذه الأهمّيّةُ إذا ما أخذنا بعين الاعتبار موقفَ السّلطة القمعي من الخطاب الثّقافيّ، أو الثّقافيّ الأدبيّ المعارض لها، أو المتجرّئ على تناول حكمها تناولاً نقديّاً. ونحن جميعاً نعرف ما يطول المؤلّفات والمؤلّفين من مصادرةٍ وسجن ونفي أو تصفية، حين تتجرّأ الكتابةُ على تناول موضوعة السّلطة (سلطة نظام، أو حزب، أو غيرهما)، من منظور نقديّ، حتّى لو كانت هذه الكتابة عملاً إبداعيّاً متميّزاً. ولسنا ننسى، في هذا الصّدد، ما عانى منه بعض الرّوائيين العرب أمثال غالب هلسا، وغائب طعمة فرمان في أكثر أعمالهما الرّوائيّة، ونجيب محفوظ في **ثرثرة فوق النيل** و**ميرامار** و**أولاد حارتنا**، وعبد الرحمن منيف في **مدن الملح**، وصنع الله ابراهيم في **نجمة أغسطس**.. هذا إذا ما ذكرنا طه حسين قبلهم، ومن بعدهم: مهدي عامل، وحسين مروّة، وناجي العلي.. وثمّة آخرون كثر...

ولئن كانت الحرب الأهليّة في لبنان قد كسرت، بحكم تناقضاتها ـ قيودَ الكلام، وبدت ظرفاً فريداً يضعُ العاملَ الذّاتي ـ المحلّي في الواجهة، فإنّ هذا لا يقلّل من أهمّيّة الخطاب الأدبيّ اللبنانيّ ـ أو من جرأته على تناول أخطاء ما سمّي في الحرب بسلطات الأمر الواقع.

لقد كانت الكتابةُ الأدبيّة، اللبنانيّة، ولاسيّما الرّوائية، تحاول صياغةَ وعي نقدي بأحداث الواقع وبانحراف هذه الأحداث إلى غير وجهة المقاومة، مقاومة حربِ اسرائيل على الوطن. وهي بذلك، وبشكل غير مباشر، كانت تصويباً لمعنى المقاومة يشبه رفعَ الأنقاض عنها.

ويمكن القول إنّ الخطاب الرّوائيّ اللّبنانيّ كان في تركيزه على العامل الذّاتيّ ـ الدّاخلي، استمراراً للخطاب العربيّ الرّوائي، ومشاركاً إيّاهُ في صياغة وعيّ نقديّ ثقافيّ يخترق الخطابَ الثّقافيّ العام الذي كان بتركيزه على العامل الخارجيّ يموّه وجهاً من الواقع ويغيّب معنى من معاني حقيقته.

بين العامل الدّاخليّ والعامل الخارجيّ

لكنْ هل التّركيز على العامل الذّاتي ـ الدّاخلي باعتباره سبباً في المشكلة الوطنيّة ـ مشكلةِ التحرّر والاستقلال ـ يبرّر إغفالَ العامل الخارجيّ كسبب في هذه المشكلة ذاتها؟

السّؤال هذا مطروح من موقع الخشية من الوقوع في الموقف النّقيض؛ أي من

الوقوع في نظرة جزئيّة واحديّة أخرى تركِّز على عاملٍ واحد مقابلَ نظرةٍ جزئيّة واحديّة كانت تركِّز بدورها على عاملٍ واحد. فمقابل وضع العامل الخارجيّ موضعَ العاملِ الواحد والكلّيّ، نضع العامل الدّاخليّ موضعَ العامل الواحد والكلّيّ.

كما أنّ هذا السّؤال مطروح أيضاً من موضع الحذر من النّزوع إلى إدانة الذّات وترك السّاحة مهيأة أمام تبرئة الآخر.

ونحن في كلا الحالين ـ أي في حال التّركيز على العامل الخارجيّ وحده، كما في حال التّركيز على العامل الدّاخلي وحده ـ أمام خطاب ثقافيّ ينزع إلى نظرة ترى إلى العنصر خارج بنيته الصراعيّة المعقّدة، أو كأنّنا في ملامسة هذا الصّراع لا ننفذ إلى قاع بنيته لنرى إلى العناصر في تداخلها وتشابكها الصّراعيّ. وكأنّنا في مثل هذه الحال أمام خطاب ثقافيّ أدبيّ يحفل بالراهني على حساب التّاريخيّ، وبالجزئي على حساب الشموليّ، وبالظّاهر على حساب الباطن، أو العمقي.. وهذا أمر قد يترك الكتابة الأدبيّة في عجز عن الارتقاء إلى مستوى كونيّ في الإبداع.

قد تكون بعض الأعمال الرّوائيّة اللّبنانيّة لامست العلاقةَ بين عوامل الدّاخل والخارج في حكايتها عن الحرب الأهليّة، أو عن السلطات المحليّة وآثارها. إلّا أنّ الرؤية الّتي كانت تنسج هذه الحكاية كانت كما سنرى، تبدو رجراجةً في الغالب، لا تنفذ إلى معنى المأزق القابع في قاع هذه الحكاية. وربّما كان ذلك يعود إلى الطّبيعة الّتي درجت عليه الكتابة الرّوائيّة العربيّة في تناولها لأمور السياسة، أو إلى وعيّ أدبيّ ـ ثقافيّ عربيّ لا يجد شرطه ومعناه على مستواه فحسب، بل في واقع تاريخيّ يترك أثره على هذا الوعيّ كذلك؛ واقعٍ هو في حدّ ذاته مأزقيّ ورجراج:

ففي دراسة عن «إشكاليّة المعرفة في الرّواية العربيّة» يشير الأستاذ محمّد صديق إلى طبيعة التناول في الرّواية العربيّة لأمور السّياسة، فيرى أنّ مثل هذا التناول «محدود وموارب» تبقى معه «هويّةُ النّظام الذي يحدث في ظلّه التّعذيبُ غائمةً وغير محدّدة»[18]. وهو يردّ محدوديّةَ هذا التناول ومواربَتهُ في الرّواية العربيّة إلى «استحالة معرفة إجراءات اتّخاذ القرار السياسي لانفراد عدد محدود من المتحكّمين بهذه الصّلاحية، وعدم خضوع مؤسّسات وأجهزة السّلطة لأيّة رقابة شعبيّة» من جهة؛ وإلى تخاذل الرّواية

(١٨) راجع مجلّة مواقف العدد ٧٠ ـ ٧١، شتاء/ربيع ١٩٩٣، ص ١٥٩ ـ ١٦٠، دراسة بعنوان: «إشكاليّة المعرفة في الرّواية العربيّة، بقلم د. محمّد صدّيق.

العربيّة، من جهة ثانية، «عن توثيق هذا الموضوع الخطير»[19].

لكنْ، لئن كانت الرّؤية الرّجراجة الّتي تنسج حكاية الحرب في معظم أعمال الرّوائيين اللّبنانيين تجد مرجعاً في الرؤية الرّوائيّة العربيّة الموصوفة بالمحدوديّة والمواربة، ولئن كنّا لا ننكر حقيقة السّببين اللّذين يذكرهما الأستاذ محمّد صديق (وهما: طبيعة النّظام السّياسي وتخاذل الرّواية عن القيام بمهمّة التّوثيق)، فأنّي أجد نفسي أتساءل:

هل هويّة النّظام الذي يحدث في ظلّه التّعذيبُ غائمةٌ في الرّواية وحدها، أم هي كذلك في الواقع بحكم التّداخل المعقّد بين السّياسة المحلّيّة، أو الدّاخليّة، وبين السّياسة الخارجيّة؟

وهل إجراءات اتّخاذ القرار السياسيّ محكومة بعدد محدودٍ من المتحكّمين في السّلطة؛ أم هي محكومة أيضاً بمن يتحكّم بهؤلاء المتحكّمين، وبمؤسّسات داخل المؤسّسة، وبفسادٍ تاريخيّ أشبهَ بخيوطِ العنكبوت؟

ليس هذا التساؤل دفاعاً عن أحد؛ بل هو بدافع رؤية الأمور في تعقّدها الفعلي. ففي قراءتي مثلاً لرواية ميرامار لنجيب محفوظ كنت أُلامِسُ المواربةَ في تناول هذه الرّواية للوضع السياسيّ وأخطائه أيّام الحكم النّاصريّ، وكنت ألاحظ ضبابيّة ما سمّيتُه بالفاعل الأوّل في تناول هذا الوضع. ولكنّي كنت، في المقابل، أجد هذا الفاعل ملتبساً بحكم تشعّب مسؤوليّة ما يجري وتداخل السياسيّ بالأخلاقيّ وبالاجتماعيّ التّاريخيّ من جهة، وبما يتركه كلّ ذلك من أثر على علاقة الخارج بالدّاخل، أو على السياسيّ الخارجيّ (الأميركي في الّرواية) بالوضع المستقبلي لمصر.

ما أودّ الإشارة إليه بإيجاز هنا هو أنّ ما يحكم الرّؤية الرّوائيّة من رجرجة، أو من مواربة وضبابيّة، يجد سبباً هامّاً إضافيّاً من أسبابه في الواقع السّياسي الذي نعيشه. وربّما وجدت هذه الرجرجة أو هذه المواربة معادلاً فنيّاً لها في **الالتباس** الذي يترك فسحةً للتأويل - وبالتّالي مجالاً أمام القارئ للنفاذ إلى تعدّد الأسباب وتعقّدها.

الغموض بين الواقع والخطاب

من الضّروري، في نظري، أنّ نأخذ بعين الاعتبار، عند الكلام على ما يعتري التناولَ الرّوائيّ للأمور السّياسيّة من غموض، الغموضَ الذي يحكم المرحلةَ الرّاهنة

(١٩) المرجع السّابق نفسه.

ذاتها من تاريخنا العربيّ الحديث. ولئن كان على الوعيّ الأدبيّ أن ينتج معرفةً بالواقع أعمقَ من ظاهره وأبعد من حدود راهنيّته، فإنّ هذا الوعي يبقى محكوماً بهذا الواقع ولاسيّما عندما يتحدّد هذا الواقع ـ كما هو شأنه اليوم ـ بوصفه واقعاً مأزقيّاً.

فالأفق لا يبدو واضحاً أمامنا[٢٠]، ومستقبل هويّتنا القوميّة أشبه بعلامة استفهام في هذا العالم الذي زلزلته أحداثٌ كبرى وخلخلت توازنه.

نحن نعيش زمنَ البحث عن حضورٍ لنا فاعل في هذا العالم، أو زمنَ البحث عن توازن آخر لا نكون فيه على هامش العالم؛ توازنٍ تُحترم فيه فعلاً حقوقُ الشّعوب في العيش السويّ وفي الحرّيّة والعدالة والاستقلال.

نفتقد التّوازن الذي كان، لا لذاته، ولا دفاعاً عن مظالم نظام هوى؛ بل لأنّ ما حصل ترك مجالاً لسلطة واحديّةٍ ترسم خريطةً هرميّة لهذا العالم، أو نظاماً تتربّع الواحديّة على رأسه وتَعِدنا بمزيدٍ من التّبعيّة والقهرِ والتخلّف.

إنّ غموض أفق المرحلة يترك أثره على كلّ شيء بما في ذلك الوعي ونمط الكتابة، أو أشكالها المنكسرة، والممزّقة والملتبسة.

يكسر الغموضُ الصراعَ. يطول الطابعَ المقاومَ، وتبرز الخطورة، خطورة قبول الاستغلال والقمع. ولذا فنحن حين نحاول فهمَ الغموضَ فإنّ ذلك لا يعني قبولَنا به بل يعني أنّنا نحاول تهيئة إمكانيّةٍ أفضل للخروج منه.

نودّ أن نخرج من الغموض. ولكن توالي الهزائم يصدم رغبتنا، ويهزّ الوضوحَ بين الفواصل: بين الـ «هم» والـ «نحن»، بين القاتل والضحيّة، بين المتسلّط والمخلِّص.

تتوالى الهزائم، تتحوّل الحروب إلى انتحار، إلى تدمير ذاتيّ، فتغوص معاني التحرّر والتقدّم في إعصار رملي يذريها، ويعمي.

تتحوّل الحروب إلى تدمير ذاتيّ فيبرز التّعبُ ويتعاظم الهمُّ اليوميّ، همُّ البحث

---

(٢٠) راجع كتاب د. فوزي منصور **خروج العرب من التّاريخ** (مرجع مذكور، ص: ٩) حيث يشير الكاتب إلى:

ـ الاهتزاز العامّ للقيم.

ـ انشغال فئات واسعة بالجري وراء لقمة العيش.

اللّهاث وراء أغراض استهلاكيّة تافهة وإهمال كلّ شيء آخر، وذلك نتيجةً للقيم الجديدة.

عن لقمة العيش. وقد ترتفع شارةُ اليأس والسّقوط تحت وطأة البحث عن الشرط الأوّل للحياة.

ويكون علينا أن نسأل:

هل هي الحرب/الحروب تحقّق هدفاً، لعلّه أن يكون أوليّاً من أهدافها، ويتمثّلُ في ردم الأحلام تحت ركام الحاجة إلى أوّليّات العيش، ويتمثّل، بالتّالي، في دفع النّفوس المتعبة، والعقول المنهوكة، إلى بيع أرصدتها الباقية من مخزون الوضوح والمقاومة؟

ربّما!

فقط، ربّما!

وربّما كان على الثّقافة أيضاً أن تصوغ أسئلةَ هذه المرحلة لأنّها أكثر تعقيداً ممّا نعتقد، ولأنّ تعقيدها يجرّ لغةَ الوضوح إلى الالتباس.

في ضوء هذا التحوّل أُقاربُ، فيما يلي، الكتابة الأدبيّة اللّبنانيّة خلال عقدين، تقريباً، من الزمن، الّذي هو زمن الحرب... أو هو زمنٌ كانت الكتابة الأدبيّة فيه صياغةً تعيش تهدُّمَ الواقع المديني باعتباره مرجعاً مباشراً لها.

الفصل الثاني

خراب المدينة ـ حداثة الكتابة

«أمّا بيروت فلا أحد يعرفها، ولا أحد يبحث عنها، ولعلّها لعلّها ليست هنا أبداً. وفي الحرب فقط عرف الجميع أنّهم لا يعرفونها»

محمود درويش

الحرب وإشكاليّة الكتابة:

كتابة العشرين سنة الماضية الّتي نود أن نجعل منها، في هذه الدّراسة، موضوعاً لقراءة نقدية، هي كتابة أُنتج معظمها في علاقة تزامنيّة مع الحرب. ولكن الحرب كفَعْل وكأحداث، كانت تهدم كلّ شيء على أرض الواقع الماديّ، المعيش والموروث، الجديد والقديم، وكانت الكتابة تمارَسُ كفعل ينبني.

ما نسمّيه بنياناً مدينيّاً وحضاريّاً يخصُّ الآلةَ والعمارةَ والتّسويقَ ومراكزَ المال والتّصنيع ويدخل في مجال تحديث المجتمع ودعم مركزيّته، كان يتهدّم، أو ينفرط. وما نسمّيه حداثة تخصّ التّعبيرَ والفكر والكتابة والإبداع والقيم، وتدخل في مجال البنية الثّقافيّة التي كانت تتشكّل، أو تحاول تشكلاً نوعيّاً، هو، في سياق استمراريّته، ارتباكٌ وتصدّع وصراعٍ يعاند اختلافه، ولكنّه انبناء وحضور في مادة كتابيّة... وبفعل هذه المفارقة بين الوقائعيّ والكتابيّ، كانت الهوّة تبدو واسعة، لا على خلفيّة التّمايز، بل على خلفيّة الفراغ بين المجالين:

- فالبنيان التّحديثي وكلّ ما يُنسب إلى البنية التّحتيّة يتهدّم.

والثّقافيّ يصارع تحوّله، يبني قوله فوق خراب واقعه الماديّ.

وفي المجمل فإنّه يمكن القول إنّ حاضراً زمنيّاً يغيب مخلياً مكانه لصورة تحاول أن ترتسم.

السّؤال الذي يدور في ذهني اليوم وأنا أحاول مقاربة هذه الكتابة، كتابة العشرين سنة الماضية - وهل هي حقّاً ماضية؟ - لوَّح به، منذ سنتين تقريباً، عضوُ المجلس البرلمانيّ لبرلين الغربيّة الّتي دمّرتها الحرب، حين بادرنا، نحن اللّبنانيّين القادمين من بلد تدمّره الحربُ أيضاً وتحوّل أسس بنيانه إلى خراب، بسؤاله التّالي:

كيف تكتبون؟

بقي السّؤال يومها عابراً، ربّما لأنّ مناسبته، لا حقيقته، كانت عابرة، وربّما لأنّنا كنّا لانزال في التّجربة... هكذا بقي الكلام عليه بلا جواب، ولكن حقيقته بقيت

تحفر ذهني، وتبحث عن وضوح لها. صحيح، كيف نكتب؟

وبان السّؤال في نفسي يحمل معنىً يخصّ الكتابة وهي تنتقل من شرطها الأوّل إلى شرطها الثاني؛ أي من شرطها الظرفيّ المحدّد خلال الحرب بوجود مكان لا يبلغه الرّصاص فيلغيها، وبنور شمعة يرفع الظّلمة ويسمح برؤية الحروف ترتسم على بياض الورق، إلى شرطها الأكثر مساساً بجوهرها، وهو الشرط الذي يطرح السّؤال عن علاقة الفّاعل بموضوعه.

كيف يمكن أن تتمّ الكتابة في موضوع هو في الزّمن إيقاع متسرّع، عموديّ وحاد، يهدم حاضر هذا الزّمن وماضيه المحمول فيه، يهدّمه، لا على أرض واقعه الماديّ فحسب، بل بوصفه معاني متجلية في الوعيّ والنّفس، ويضع الذّات أمام توقّع لا توافق على صورته المتأرجحة بين المجهول والمرغوب، وبين المستحيل والممكن؟ نعم كيف يمكن أن تكون الكتابة في موضوع له مثل هذا الواقع؟

الكتابة الّتي تودّ أن تنبني تجد نفسها عنصراً من موضوع يكتبها. كأنّ الموضوع الذي تودّ الكتابة أن تكتب عنه يأخذ في زمن الحرب مكانةَ الفاعل، ويدفع بالكتابة إلى مكانة الموضوع. فهي الحرب الّتي تعلو بفعلها الأفعال، تمحو وتهدم، ويكون لفعلها سلطة الفاعل؛ فاعلٍ يسحق كلّ شيء وحتّى ما يمكن أن يبتدعه الخيال، وكتابةٍ تودّ أن تبدع كي لا يُميتها هذا الفاعل - الواقع.

كيف تنبني الكتابة إذن في حاضر «يبنيها»، أو يهدمها فيشكّل الهدمُ موضوعاً يبنيها؟

أو كيف يتكوّن النصّ الكتابيّ في ظلّ سلطة تمحو وتهدم كلّ شيء؟

وكيف للدوالّ أن تتشكّل وتولّد نسقَ قولها حين تعيش المدلولاتُ حالةَ التكّسر والموت واحتمالات الولادة المرتجّة؟

هل تكتفي الكتابة بماضيها، بلغتها السّابقة، بالمكتوب، بالذّاكرة، بالمرجعيّ العام، أي بهذا الثّقافيّ المتمتّع باستقلاله وحضوره المنجز الّذي قد يبدو غريباً أو قاصراً أو مركوناً إلى ماضٍ انتهى في الزّمن والتّاريخ؟.. كيف تكتفي بشيء من ذلك، أو بكل ذلك وهي الّتي تغرق في مرجعيّة خاصّة، راهنيّة، مباشرة، متفجّرة، تميتها حتى كذاكرة؟ كيف تنتشل الكتابةُ نفسَها من هذا الموت لتكون إبداعاً يستعيد حضوره، وليكون لها موقعُ الفاعل في الثّقافيّ نفسه؟

هكذا تبدو مشكلة الكتابة، في هذا الوجه العام والمبدئيّ، مشكلةَ وجود، أو مشكلة ولادة جديدة تستقوي بها الكتابةُ على ما يدمّرها، وتتمكّن من محاورة مرجعيتها الخاصّة دون أن تغرق فيها. والمشكلة بهذا المعنى هي مشكلة ديمومة التّعبير وحياته، أي صياغة نطق الرؤية إذ تتلمّس علاقةً مع مرجع يتهدّم، وهو في تهدّمه يبدو عارماً، متسلّطاً، ينزع إلى محو قول الكتابة وحضورها. يصارعها فيما يصارع الثّقافيّ، أو يرميها في ماض لها، في موت لغتها السّابقة لتنعزل، لتتحنّط، ولتكفّ عن حضورها النشط. إنّها الفوضى، وإنّه الجنون تعانيهما الكتابة: فركام البنيان المتهدّم يتقدّم لطمرها، وفتات المعاني الصلبة يزحف ليعمي بصيرتها... وهي في هذه المعاناة، في هذا الزلزال الكلّي، تعيش جذريّاً صراع القيم الّتي تطول الفكر والفنّ والسّياسة والإبداع.

إنّها المشكلة المضاعفة والمعقّدة التي تُضمرُ صياغةُ الدوالّ فيها صياغةَ القول وتملُّكَ الرّؤية، وهي مشكلة تعني في زمن الحروب انتشالَ الكتابةِ ذاتها، لا كمجرّد لغة، بل كتعبير يتشكّل بدلالات زمنه المتشكّلةِ فيه بدورها، أي يتشكّل بدلالات تعيش، في الوقت نفسه، قلقَ تشكّلها في الزّمن والتّاريخ... وانتشال كهذا يعادل إبداع قيم الكتابة النّوعيّة في الثقافة، وكأنّ الكتابة في زمن الحروب تعيش تحوّلها ولادةً نوعيّة لها هي، في بعدها الأعمق، صراعٌ يحاول تملُّك مجريات زمنه ومعانيه وحقيقته؛ والحقيقة هذه هي تغيّر من تغيّرات التّاريخ الكبرى: إنّها كَسْرٌ حادّ فيه تحاول الكتابةُ تبيُّنَ هويّته والإمساكَ به. كما تسعى لأن يكون لها - في الوقت نفسه - فاعليّةٌ فيه.

غير أنّ محاولة التملّك والتبيّن والإمساك والفاعليّة لا يمكن أن تكون بالتعاطي النقلي، بل بالنقد. فالنقل يعني التكرار والتلقي السلبيّ؛ في حين تستبطن الكتابةُ بالنقد ما هو في التّاريخ حركةً، وتتبصّر بما هو في المجتمع وجهة. وبالنقد تُحاوِرُ الكتابةُ الحركةَ والوجهةَ، وتعيد النّظر في مجموعة القيم الّتي تخصّ الإنسان في حرّيّته، وفي سيادته على زمنه ليبني تقدّمه، ولتكون له الفاعليّة وإمكانيّة الخيار في حياته.

ولئن كانت ولادة الكتابة تعني تميُّزها نوعيّاً وفاعليتها الخاصّة في الثّقافيّ، فإنّ هذا يعني عدم تخلّيها عن مقاومة فكر متسلّط تضمره الحربُ، ويتمثّل في قيم ترتبط بسلطة خاصّة به: يحرص هذا الفكر على هذه القيم من أجل ديمومة تسلّطه؛ يعلن حربه على الكتابة حين تكون إبداعاً حاملاً لقيم مضيئة تنقده أو تنقضه؛ تقاوم

الكتابة، تبدع لغتها الخاصّة لتكون لها فاعليتُها النّوعيّة، المتميّزة في التّحرر والتّحرير، تحرّر الإنسان وتحرير مجتمعه. إنّه البناء في مواجهة خراب الحرب.

هكذا تبدو الكتابة الأدبيّة في زمن الحرب معاناةً شائكة، لأنّها قائمة في لحظة مفارقة بين المرجعيّ والأدبيّ: فالمرجعيّ المجتمعيّ يعيش دمارَه الحادَّ والمتفجّر؛ والأدبيّ يعيش، أو عليه أن يعيش، ولادته النّوعيّة في الثّقافة، أي ولادة مضامينه القادرة على أن تُشَكِّلَ في الثّقافة، لا مجرّد خطاب سياسيّ، بل فاعليّةً أدبيّة، أي لغة متميّزة في النّقض والمقاومة. فكأنّ الأدبيّ يعاني خواء العلاقة بالمرجعيّ من حيث هو مجتمعيّ ماديّ يُدمَّر ليصير مجرّد فكرة، أو قيمة، أو معنى في الثّقافيّ.

يكتسب النّص الكتابيّ، بهذه الولادة، صفةَ المرجع، أو المرجع البديل، وهو - في بلد مازالت للثّقافة فيه مكانةُ الفاعل الأوّل - مرجعٌ هام. فعلى مستوى البنية الفوقيّة، والثّقافة مجالها، يجري في بلادنا الصّراع الأساسيّ، ويتحدّد هويةً ووظيفة. ذلك أنّه - وبحكم تراجع العامل الاقتصاديّ الذي تُضاعف الحروب تراجعه، وتثبت تبعيّته - تغدو الثّقافة، وللأدب فيها مساحة واسعة، مرجعاً معرفيّاً أوّليّاً نقرأ فيه دلالات الوقائعيّ لنكتشف مجدّداً ذواتنا. إنّها مسألة «هويّتنا» في التّاريخ الحديث، كما أنّها مسألة نمط إنتاج يحكم بنياننا الاجتماعيّ في هذا التّاريخ.

فالثّقافة في بلادنا، بلاد ما كان يسمّى بالأمس القريب عالماً ثالثاً، وقد غدت مجرّد تابعة لنظام سوف يسوس العالم اليوم طليق اليدين إلّا من مصالحه، هي خطاب له معنى البديل: بديل يمارس، بحكم هيمنة العوامل الإيديولوجيّة على العوامل الاقتصاديّة[1] وبحكم التّدمير الدّؤوب للبنى الاقتصاديّة، وظيفة فاعل أوّل لا مجرّد فاعل. وهو، أي هذا الفاعل، يتقدّم بجديده التّعبيري على الجديد المادي أو بحداثته الفوقيّة على التّحديث التّحتاني، ويعاني، من جراء ذلك، مشكلة العلاقة بالمرجع الخاص، وتحديداً بالوقائعيّ الحيّ، بتغيّراته، بمعاني هذه التّغيرات الماديّة المفصليّة الحادّة، المدمِّرة أحياناً، كما باحتمالات هذه التغيّرات الجذريّة: احتمالات الموت والحياة، التبعيّة والتحرّر، الذّل والكرامة. . . وهو ما يجعل مشكلة الكتابة الأدبيّة، في وجه هام منها، مشكلةَ رؤية ووجهة: رؤية في الواقع تقارب حقائق

---

(١) راجع سمير أمين في معظم ما كتب عن هذه المسألة، وبشكل مباشر ما كتبه في مجلّة المستقبل العربي: ٨ - ١٩٩. تحت عنوان «موقع: العرب والمسلمين في النّظام الخراجي العالمي، الجذور التّاريخيّة لعداء الغرب»

التّغيير والتّدمير، فتقاوم منتصرة للحياة والحرّيّة وكرامة العيش والوجود؛ **ووجهة في** الثّقافيّ نفسه تبلور قيمه وتبدع، في الوقت نفسه، جمالياته في الأدب.

الكتابة: تحوّل في التحوّل:

في هذا الضّوء، تبدو لي القراءة النقديّة اليوم للكتابة الأدبيّة في العشرين سنة الماضية بمثابة تلمّس لتجلّيّاتها النوعيّة الخاصّة في قراءتها هي للمرجع، وهو أمر يقتضي موضعتها في مسار أعمّ وأشمل، وذلك كي يتسنّى لنا تخصيصها في سياقه، أي في سياق هذا المسار، أو كي نرى تحوّلها في التحوّل.

في انطباعة أولى، يبدو لي أنّ مسيرة التّحوّل الّتي عرفناها في لبنان مع بدايات هذا القرن، وقد تلخّصت، أدبيّاً، في موقف أيديولوجي يختزل النّصّ في حدود مضامينه، ويلتزم بمشروع التغيير الاجتماعي، قد وصلت مع نهايات هذا القرن إلى تقديم نصّ أدبي نوعي يعرض هذا المشروع في مشهد خراب. وبين المنطلق ونقطة الوصول الحاليّة هذه واحةٌ، أو شبه واحة، لوطن ينبني، وينتقل من نظام العلاقات الاجتماعيّة القرويّة إلى نظام علاقات اجتماعيّة مدينيّة يستعير، ويحاول أن يتملّك، مقوّمات التحديث في مختلف مرافق الحياة: من المؤسّسات الدّستوريّة والقانونيّة إلى المؤسّسات الثّقافيّة بدورها ومنابرها وإصداراتها، ومن التّصنيع ومركزة التجارة والمال البنكي إلى السّوبر ماركت وتحديث العمارة السكنيّة والمطعم والفندق وأماكن الترفيه، وإلى تطوير المدرسة والجامعة، وتعزيز حرّيّة العمل الحزبيّ والثّقافيّ والحركات الطلاّبيّة. وفي هذه الواحة الّتي كان يبنيها تعبُ الكلمة وعناء الممارسة، كانت الكتابة الأدبيّة تلتفت إلى أدبيّتها وكأنّها، **وقد تنوّعت النشاطات الثّقافيّة** وتمايزت في أكثر من خطاب، تحاول هي أيضاً صياغة حقلها الخاص وتميّزها فيه. وهكذا أعلن الشّعر، وهو الذي كانت له المكانة الأولى في الكتابة الأدبيّة، ثورته من أجل شعريته، معتبراً أنّه بالتّنظير لهذه الشّعريّة يؤسّس، أو يبتدئ وجوده الحقيقيّ، كما أخذت الكتابة الرّوائيّة تستقيم كجنس أدبيّ متميّز بخطابه.

إنّ الأدب الذي وظّف ذاته للتّغيير الاجتماعي في العقود الأربعة الأولى من هذا القرن باحثاً عن لغة جديدة لحياته، وملتزماً بشكل أساسيّ بالحكاية والمرجع؛ الأدب الذي ثار في السّتينات من أجل شعريّته، أو من أجل رؤياه لا رؤيته، أو من أجل أناه الشّعريّة، متحرّراً بذلك من الواقعيّة والالتزام، من الحكاية والمرجع، من قوانين

الانعكاس والمطابقة، منكبّاً على تحطيم اللّغة وتفجير طاقاتها لإبداع عالمه الشّعري المختلف. . . إنّ هذا الأدب يصل مع نصوص الحرب القادمة من إرثها هذا، إلى صياغة مشهد موصوف بالخطأ والخطيئة.

وتمهيداً، أبادر إلى القول بأنّ الكتابة الّتي زامنت الحرب تبدو لي مشهداً نصيّاً، مساحةً، أشبه بخشبة مسرح يجري عليها العرض، وفي العرض ذاته ينهض البرهان والدّليل، وكأنّ الكاتب لم يعد بحاجة إلى أن يكون قائلاً، أو إلى أن يتقدّم بنفسه، بـ أناه شاعراً، أو ببطله راوياً مباشراً يقول. إنّه الآن خلف الستارة، لا خلف بطل يملك الحقيقة دون لبس أو التباس، ولا خلف شخص يعلن، بالخطاب، موقفه. إنّه الآن في القاعة، أو في الشّارع، إلى جانب آخرين، ينظر معهم ولا يقف على منبر يخاطبهم. **فالنّصّ مادة تشهد على ذاتها.**

الموقف الأدبيّ الإيديولوجيّ الذي كان يختزل النّصّ ويحوّله إلى خطاب يقدّمه كاتب بصوته، أو بصوت شخصيّة يقف خلفها، يتراجع الآن ويترك النّصّ يتقدّم ليوهم بأنّه بلا كاتب. وكأنّه يودّ أن يقول بأنّ الحرب الّتي دمّرت كلّ شيء دمّرت أيضاً هذا الصوت، دمّرته رؤيةً واضحةً، وموقفاً منحازاً. هكذا بدت الكتابة وكأنّها بلا كاتب. أو كأنّها كتابة تكتبها الحرب، وقد تحكّمت بعالمها، واستباحته مساحة لصورتها أو لفعلها. . . وكأنّ الحرب بذلك تنتصر على الثّقافة ومشروعها. هذا المشروع الذي قارب في الستّينات تثويرين:

- الأوّل أدبيّ فنيّ، وقد تمثّل بشكل خاص في الكتابة الشّعريّة، والمسرح، واللّوحة التّشكيليّة.

- والثاني اجتماعيّ ثقافيّ عرفته بيروت مدينة تشهد شوارعها تظاهرات طلّابيّة وعمّاليّة تطالب بالإصلاح، وتنشط مؤسّساتُها ومنابرها ودورها لتطوير نتاجها وتغدو هي العاصمة العربيّة، والملاذ الأرحب للأدباء المنفيين في أوطانهم.

لكنّها الحرب. . . وكأنّها بالسنين الّتي امتدّت خلالها، وبالتّدمير الذي عمّمته، وبالتمزّق الذي طال أوصالَ النّاس في وطنهم، والأخلاقَ في مبادئها، والسّياسةَ في أسسها ومفاهيمها جعلت من حماة الدّين طوائف متناحرة. . . تنتصر ضدّ الجميع، تنقض الكّل: النّاسَ والكتابة، الثقافةَ ومشروعها، التّثويرَ والأدب والفنّ والحرّيّة. . . وربّما كانت هذه وظيفتها: أن لا يبقى قول لقائل، أن تقوِّض المشروع قبل أن

يستقيم، أن تهدم قيماً بناها التثوير، أن تـزيح ثّقـافة التّشـوير عن مـوقعٍ كـانت تعتليه لتثوير بنى المجتمع. . . فلهذه الثّقافة، كما لكلّ ثقافة، سلطتهـا [٢] وهي هنا فـاعليّتها في إبداع قيم التحرّر ولغتها المميّزة.

لكنّهاالحرب. . . وقد تفجّرت لتدمير كلّ شيء.

لقد دمّرت الحرب قيماً ثقافيّة كانت تتبلور في إطار مجتمعي مديني يتركّـز الصّراع فيه على عـوامل مـاديّة اقتصـاديّة، أو مـطلبيّة اجتـماعيّة، كـما يتحرّك في أطر ومفاهيم مؤسّسيّة تعني السّلطة والنّظام والعمل والإنتاج: إنّ ما كان عـلى مدى عقـود عدّة، في قيم الثّقافة في لبنان، يتبلور ثورة ضـدّ ظالم، مـوقفاً ضـدّ حاكم جـائر، ونضـالاً ضدّ القمع، أو تثويراً من أجل الحرّية والديمقراطيّة، ينهار ويتمزّق على حدود الطّائفـة وأهل الحيّ والزاروب، أي أنّ ما كان صراعاً ينهض، أو يحاول أن ينهض، في الثّقافيّ، على حدود ثنائيّة اجتماعيّـة واضحة، يلتبس الآن في صراع تتعـدّد أطرافـه وتتشابك وتتعقّد حتّى الغرق في عتمة الدمّ والشهادة. شروخ عموديّة، وكسـور طوليّـة راحت تهزُّ بنيـة المجتمع وتفتّته.

لكن هل للحرب أن تنتصر على الثّقافة والإبداع؟

أو هل للموت أن ينتصر على الحياة؟

أو هل للدّمار أن يُنهي الزمن؟

تقـاوم الكتابـة الإبداعيّـة، تخلق قيمها بـالتحوّل. وهي في الثّقـافيّ تاريـخ بنـاء وتمايز: تتأثّر بالواقع الحيّ المَعيش، ولكنّها لا تنقطع عن تاريـخ لها، ولا تقـطع مع رحم تستقـلّ بها، وهي أيضـاً مرجعيّتهـا، تغذّي حيـاتها وتمـدّها بقـوّة المقاومـة والاستمـرار. ونحن، إذ نودّ النّظر في الكتابة الأدبيّـة اللّبنانيّـة لهذين العقـدين الأخيرين، أي لفـترة الحرب تقريباً، وتقويم هذه الكتابة، نرى مهـمّاً التوقّف، ولـو سريعاً، عنـد خصائص كتابة سابقة كان منها الصّدور وعنها الاختلاف، وكانت هذه الكتابة السابقة، بدورهـا انتماء لزمن وحركة في الثّقافيّ كتاريخ من جهة، وكواقع حيّ ومَعيش من جهة ثانية.

---

(٢) أقصد بالسّلطة، ثقافيّة كانت أم سياسيّة، ماله معنى النّفوذ، أو القوّة والتّوجيه. وقد تكون السّلطة إيجابيّـة، أي قد تمارس نفوذها بهدف التّدبير والتّنظيم وبناء مجتمع مدنيّ وتوفير مناخ ديمقراطيّ، أو بهدف إعلاء شأن الثّقافة. . . وقد تكون السّلطة سلبيّة، أي قد تمارس نفوذها لقمع النّاس وخنق الثّقافة والحيلولة دون تطوّر المجتمع وتقدّمه. . .

البطل في حرب أخرى:

لعلّ أوّل ما يلفت ويستوقف في النّصوص الأدبيّة الّتي تعود بتاريخها إلى النّصف الأوّل من هذا القرن هو الصّلابة والوضوح في الرّؤية والموقف. إلاّ أنّ هذه الصّلابة ليست بنيويّة بل رؤيويّة، بمعنى أنها ليست صلابة البنية في نسج عناصرها وإبداع نسقها، بل صلابة نظرة منحازة بثبات واستقامة ووضوح في عالم يتصارع فيه طرفان محدّدان في الانتماء والهوية. إنّها صلابة الفكرة، أو موقف البطل في التّعبير عنها، أكثر مما هي صلابة نسيج البنية في تشكّله عالماً متخيّلاً متميّزاً.

ففي هذه النّصوص، في عالمها المتخيّل، الشّعري أو النّثري، يتجلّى الصّراع صراعاً بين ظالم ومظلوم. يتمثّل الظالم في سلطة استبداديّة هي سلطة الأتراك أيّام حكمهم لبلادنا، أو في سلطة إقطاعيّة، هي سلطة مالكي الأرض في الجبل ورجال الدّين أيّام كان للكنيسة ملكيّتها ونفوذها الواسعان على الأرض والنّاس[3]، أو سلطة مستعمرة هي سلطة الانتداب الفرنسي قبل الاستقلال (١٩٤٣)، والنّفوذ الاستعماري غير المباشر فيما بعد، وما لازمه من معاهدات وأحلاف (حلف بغداد مثلاً). ويتمثّل المظلوم في شعب ينوب عنه بطل هو في القصيدة شاعر يخاطب النّاس كاشفاً مظالمهم، محرّضاً إيّاهم على أعدائهم أو ظالميهم، واعظاً حيناً، متوسّلاً الحِكَم حيناً آخر، أو شاكياً، أو بائساً من استفحال البؤس[4]. وهو في الرّواية، راوٍ يحكي مستظلاً بالبطل ومنحازاً إليه.

ومن الملاحظ أنّ المظلوم الذي ينوب عن البطل في النّصّ هو، بالعام، شعب لا تفرّقه الخيانات وإن كان فيه من يخون، ولا يعرف الخطأ وإن وقع. ذلك لأنّه

---

(٣) انظر ما كتبه أمين الريحانيّ (١٨٧٦ - ١٩٤٠) في **القوميّات والريحانيّات**. وجبران (١٨٨٣ - ١٩٣١) في «خليل الكافر» وذلك على سبيل المثال، لا الحصر.

(٤) مثال ذلك قول الأخطل الصغير:

إن للفقر ثورة لو علمتم … تسبح النّاس دونها في الدّماء

أو قول الياس أبو شبكة:

ألم تر لبنان يئنّ ويشتكي … ويحيا بلا صبر على لهب الجمر

أو قول إيليا أبو ماضي:

حرّم القتل ولكن عندهم … أهون الأشياء قتل الضّعفاء

يتلمّس وعيه في البطل، والبطل مثال يقود النّاس خلفه، والنّاس يتلقّون خطابـه الذي يوجّهه إليهم.

إلاّ أنّ النّاس الّذين يتـوجّه إليهم النّصّ مبـاشرة، أو بالإحـالة، هم في الـواقع المرجعيّ سكّان المكان الصغير: القـرية أو البلدة الّتي لم تكن قـد أصبحت بعد مـدينة آنذاك. إنّهم سكّان المدينة الّتي لم تـدخل بعـدُ في طقوس المـدنيّة والتّحـديث المتقدّم، مدينة مازال أناسها في مجموعهم يتقـاسمون الأهـواء والعادات، وإذ تتـوزّعهم المناطق فإنّما يتشكّلون كتلاً متشابهة: كتلاً تتـماهى في الموقف ضـدّ ظالمهـا، يتماهـون، وهويّـة المكان تجمع بينهم، وكأنّهم الواحد في تماهيه مع ذاته على قاعدة المكان الشبيه، والزّمان الواحد، والظلم الذي يوحّد. وهم بذلك يشكّلون النّـواة الواحـدة لبنية نصّ أحـادي الرّؤية والموقف. فكأنّهم في النّصّ امتـداد لواقـع المكان وللحيـاة فيه، وكـأنّ النّصّ هو قول بطل يخاطب الشّعب، شعبه، أو القوم، قومه، أو تجاوزاً، الأمّة على أملٍ أن تكون أمّته. والبطل في تاريخه هذا أو في زمن نصّه، لا يتردّد وإن حورب، ولا يجبن وإن خُذِلَ، ولا يتمزّق وإن أصابتْه المآسي. إنّه مالكُ حقيقةٍ، هي الحقيقة الواحدة، حقيقة المظلوم المرفوعة في وجه ظالمه، ولذا فهو متحيّز لها، حاسم أمره في الوصول إليها.

ـ كان النّصّ الشعريّ هو نصّ هذا البطل الّذي يجد معادلة في:

* وزنٍ وموسيقى يخنقان النّطق الحيّ ويعوقان تجنُّح التّعبير.

* ومخـاطَبَةٍ تُـظهِر الحكمـة والموعـظة، أو تضمرهما، ولكن لتبقى أسيرة لغـة لا تكسر قيودها ولا تتحرّر لتبدع قولها.

* وضميرِ «أنا» يحيل على شاعر ملتزم، أو صاحب رسالة، أو نبيّ.

إنّـه شعر المـوقف الـذي كـان يسعى إلى التحـرّر من قيـود التقليـد الاجتـماعيّ وحده، فيشغله ذلك عن الاحتفـال بالأدبيّ، وتـطغى فيه جمـاليّةُ المضمـون على جمـاليّة الشّكل.

ولم ينـجُ نصّ الشّعر الـرومنطيقيّ من هـذا البطل، الشّـاعر، الـ«أنـا»، الّذي ينوب عن مظلوم أو مقهور. . . ولئن كان شعراء الرومنطقيّة تركوا المـوقف الواعظ إلى الشكوى وبث المعاناة، وحاولـوا لغة أخـرى بحثوا بهـا عن بدائـل للتّعبير وحملتهم إلى الحبّ والطّبيعة، فإنّ شعرهم قد بقي صورة لهـذا البطل في انهزامـه، أو في يأسـه من

موقف خاب أمله فيه. إنّه بهذا المعنى الوجه الآخر للشيء، أو هو حضوره السّلبي الذي يؤكّد وجوده ولا ينفيه.

ـ كذلك كان النّصّ السردي الرّوائيّ نصّاً لهذا البطل بامتياز:

* ففي رواية **الرّغيف**[٥] لتوفيق يوسف عوّاد (١٩١١ ـ ١٩٨٩) يعلن البطل سامي عاصم عن ثقته بنفسه، ويقوِّم عالياً موقفه وهدفه. ولذا فهو يأبى، مثلاً، على حبيبته أن تخاف عليه، أو أن تبكي من أجله، مؤكّداً لها بصيغة مستقبليّة، بطولته: «سأقلتهم إذا جاءوا إليّ»[٦].

والّذين ينوي قتلهم أعداء ومستبدُّون، حكّام على غير بلادهم ويظلمون. ولذا فإنه سيقتلهم دون لبس يعتري وعيه، أو يسم موقفه.

الظلم، ظلم الحاكم للإنسان، للقوم، هو المعنى الواحد الذي يبني الحكاية ويصوغ خطابها. إنّه ظلم واضح يوجب الثورة. والثورة، بذلك، ليست حرباً أو اعتداء، بل هي فعل دفاع وحقّ، والحقّ قوة لا تقبل الجبن أو الخوف، بل تطلّب الجهر والمجابهة.

«هيا لنعلن الثّورة على الأتراك أعدائي وأعدائك»[٧]، يردّد البطل على مسمع من حبيبته. فالثّورة جميلة في نظره، رائعة روعة الحبّ نفسه وجمال حبّه لها.

لا يتردّد سامي عاصم، بطل الرغيف في موقفه أو في عزمه. وهو في الرّواية الّتي تحكي عنه لا يعرف مشاعر التمزّق، ولا يعاني قلق الخيار. نظرته إلى الأمام، والأمام ليس مجرّد حلم يتأرجح على أجنحة الاحتمالات، بل هو انتصار قادم حكماً في الزمن.

* قبل ثلاثة عقود تقريباً على صدور **الرّغيف**، ولكن في الزمن نفسه الّذي تحكي عنه، (زمن بطلها سامي عاصم) وقف خليل الكافر[٨]، بطل جبران، الموقف نفسه في القوة والثقة والحقّ والصّلابة، فخاطب شعبه ودعاه للثّورة على ظالم آخر، محلي، تمثّل

---

(٥) يعود تاريخ كتابة هذه الرّواية إلى العام ١٩٣٩ وهو ما تشير إليه مقدّمتها الّتي كتبها الكاتب نفسه.

(٦) **الرّغيف** ص ٤٨، ط ١٦ ـ مكتبة لبنان ـ بيروت ـ ١٩٨٠.

(٧) المرجع السّابق ص ٤٥.

(٨) **الأرواح المتمرّدة**، وقد صدرت في طبعتها الأولى عام ١٩٠٨ في نيويورك.

في حكم رجال الكنيسة الّذين كانوا، يومذاك، يستغلّون الدّين من أجل مصلحتهم في تثبيت سلطتهم الجائرة على النّاس في الجبل.

كان بطل جبران واضحاً في رؤيته، مؤمناً بدعوته، كان لا يعاني مشاعر التمزّق والقلق في الموقف والخيار. وأمّا الكفر الّذي وُصف به فلم يكن لينال من صلابة وضعه النّفسي، أو من شفافيّة وعيه وفكره. لأنّ الكفر هذا لم يكن، في الرّواية، كما قد يُظَن، أو كما ظنّ بعض الدّارسين، تعبيراً عن ازدواجيّة في شخصه، أو عن خلخلة وانفصام، بل كان مجرّد علامة ترميزيّة ترسم الاختلاف بين إيمان وإيمان، أو بين كفر وكفر:

- واحدهما حقيقيّ هو إيمانه من جهة، وكفرهم من جهة ثانية.
- وثانيهما مزيّف هو إيمانهم الّذي يدّعون من جهة، وكفره الّذي إليه يُنسَبون من جهة ثانية.

الكفر الّذي وُصف به خليل كان في الموقف والمعنى تهمة، وفي السّرد إشارة لتعديل الموقف والمعنى، أي لتصويب المعادلة، وتقويم ثنائيّتها المقلوبة، بغية كشف التزييف الذي ضلّل وعي الجماعة، فرأوا الحقيقة في غير موضعها: رأوا الإيمان في الكفر فأطاعوا رجال الدّير وقبلوا ظلمهم، ومالوا عن رؤية الكفر في الإيمان فشكّكوا في حقيقة خليل وثورته.

الكفر الّذي وُصف به خليل لم يهدف إذن إلى أن يقدّم شخصيّة ملتبسة، أو مضطربة، في الرّواية، بل إلى أنّ يؤكّد عمق الموقف، موقف الشخصيّة وجذريته.

هكذا يسعى كلّ من البطلين إلى تغيّير وضعيّة قائمة، أو إلى تحقيق نقلة نوعيّة في المجتمع والتّاريخ.

في الرّغيف ثورة دمويّة، ولكنّها مقاومة ضدّ حاكم مستبدّ وغريب. ثورة لا اعتداء، مقاومة لا حرب، ردّ على ظلم، وفِعْلٌ إنْ بادر فلتحرير الوطن والعودة به إلى عروبته.

وفي «خليل الكافر» ثورة فكريّة، ولكنّها أيضاً مقاومة ضدّ إيديولوجيّة سلطويّة. وهي أيضاً ليست اعتداء بل مقاومة، وردّ على ظلم، وفعل إن بادر فلتحرير وعي الجماعة، وتمكينهم من رؤية الحقيقة.

والبطل في هذين النّصّين اللّذين يشكّلان، في نظري، مثالين نموذجيّيْن، هو

عمود النّص. وأمّا العلاقة بين الذّات والموضوع، أي بين البطل والثّورة، فهي محسومة موقفاً وتوجهاً، في حين يشكّل تحقيق الذّات لموضوعها عقدةَ الحكاية، كما يصوغ خطاب بنيتها السّرديّة، وهي بنية قائمة بالمحور الواحد فيها، ومنسوجة بعالم متخيّل ملموم حول نواته المركزيّة، نواةِ الرؤيةِ الواحديّة المنحازة بوضوح.

إنّها كتابة لصيقة، بشكل ظاهر، بالكاتب الذي يستعير لرؤياه شخصيّةَ البطل، ويرى الصّراع بين حقٍّ واضح وباطلٍ واضح، أي بين ضدّين لا مجال للتردّد في الخيار بينهما، ولذا فنحن نسعد، متواطئين مع موقف البطل، بنهايةَ الحلّ في الرّواية: انتصار البطل المتحصّن بحلمه والمؤمن كلّ الإيمان بموقفه. على أنَّ انتصار البطل لا يعني بالضرورة تغلّبه على عدوّه، كما هو الحال في المثالين السّابقين. فقد لا يكسب البطل المعركة، أو قد يموت في نهاية الحكاية، ومع هذا يبقى منتصراً على مستوى الفاعليّة الأدبيّة، أي على مستوى تأدية وظيفته كبطل روائيّ يحرِّض الجماعة، القرّاء الضمنيين، ضدّ أعدائهم، بعد أن يترك في نفوسهم مأساته، وفي وعيهم ظلامته.

انتصار البطل وظيفة لها شكل النّهاية السّعيدة مع البطل الإيجابيّ، أو البطل الواقعيّ الخياليّ، ولها شكل النّهاية المفجعة مع البطل السلبي الرومنطقي أو الدرامي. والبطل في كلا الحالين يبدو متمتّعاً بالثّقة والصّلابة: ثقة الموقف وصلابة الرؤية والتوجّه، إنّه فاعل سيّدٌ على موضوعه، وبطلٌ عارف بواقعه، وروايته هي رواية المعاني الّتى تتوالى وفق جماليّة المعاني نفسها أو وفق جماليّة وضوحها، ومتانة الرؤية الّتي تنظّمها. *

يبدو النّصّ بخصائصه هذه نصَّ زمنه، أي:

- زمن المعاناة التّاريخيّة المشتركة، على مساحة الأرض العربيّة الواسعة، من حكم الاستبداد العثماني - التّركي. وهو بذلك، ولذلك، زمن الهويّة العربيّة المتفق عليها في لبنان، وإن من مواقع مختلفة فيه.

- وزمن ارتسام لبنان وطناً في حدود جغرافيّة واضحة، واتفاق بنيه على تحرّره من الانتداب الفرنسي ليكون دولة ذات حدود سياسيّة وإن كان مايزال هناك اختلاف عليها.

أي أنّ النّصّ كان نصّ الموقف العام والرّواية المركّزة على صراع كان مايزال

(*) إنّ جماليّة المعاني هي خصيصة ميزت أدب النّهضة في هذه الفترة. وقد تناولت هذه المسألة في دراسة لي بعنوان «أمين الريحاني وقضيّة الكتابة والإبداع» راجع مجلّة النهج السنة الرابعة عدد — ١٧ — عام ١٩٨٧.

يتمرأى في خطٍّ عريض هـو، وبشكل أسـاسيّ، صراع بين داخـل هـو كـلٌّ **محكـوم**، وخـارج هو كـلٌّ حاكم؛ أو بـين داخـل لا يملك ذاتـه، وخـارج يسلبـه هـذه الـذّات بالسيطرة المباشرة عليها. ولـذا فقد جرى التأكيـد في النّص الشّعري والنّـثري على نبـذ التعصّب للمـذهب أو للطائفة من أجـل الوطن والقـوميّة[٩]، كـما جرى الـتركيـز عـلى التّحرير والتغيير.

التفكّك:

لكن احتـدام الصّراع السيـاسيّ في لبنـان في السّنـوات الّتى تلت الاستقـلال (كالصّراع مثلاً حول مشروع إيزنهاور والحرب الأهليّة المحدودة في لبنان سنة ١٩٥٨)، وتعمُّق التناقضات الداخليّة حول قضايا القوميّة والهويّـة، خاصّـة بعد هـزيمة حـزيران (١٩٦٧) والاشتباكات بين السّلطة الأردنيّة والمقـاومة الفلسـطينيّة في أيلول (١٩٧٠)، ثمّ كثافة الوجود الفلسطينيّ في لبنان أثر ذلك، وتحوّله إلى وجود مسلّح، وبروز نشـاط التّيارات الحزبيّة المتعدّدة والمتناقضة.. كـلّ ذلك، وغـيره، ترك أثـره في الثّقافـة، وفي الكتابة بما فيها الكتابة الأدبيّة.

فلقد انكسرت نواة الموقف المرصود للبطولة في البنية السَّرديّـة، بطولـة الانتصار والهزيمة. كما انكسرت نواة الموقف المرصـود للشعار، للحكمـة، للموعـظة، للحقيقـة الواحدة في البنية النّصيّة الشّعريّة.

تفكّك المركز الإيديولوجي الواحد للكتـابة الأدبيّـة، اللّبنانيّـة طبعاً، فـاستقلّت الصّور في عالمها الشّعري وتفككّت، وبدت، بذلـك، عاجـزة عن الإحالـة على عـالم واقعيّ مرجعيّ مألوف للقراءة. كـما تعدّدت وتجـاورت في النّص النّثري، وتقـاطعت، تجاوُرَ الطّوائف والأحزاب والإيديولوجيّات في حياة المدينة، وتقـاطعها، وهي تتصـارع

(٩) لعلّ من أبرز الأمثلة الشّعريّة على ذلك قول الشّاعر القروي:

هـبـوني عـيـداً يجـعـل الـعـرب أمّـة ... وسـيروا بـجـثـماني عـلى ديـن جـرهـم
فـقـد مـزّقـتْ هـذي المـذاهـبُ شـمـلنـا ... وقـد حـطـمـتـنـا بـين نـاب ومـنـسـم
سـلامٌ عـلى كـفـرٍ يُـوحّـد بـيـنـنـا ... وأهـلاً وسـهـلاً بـعـده بـجـهـنّـم

ديوان الأعاصير

ومن أبرز الأمثلة النثريّة قول جبران:

«... لحفظ عروشهم وطمأنينه قلوبهم، قد سلّحوا الدرزي لمقاتلة العربي، وحمّسوا الشيعيّ لمصارعة السنّي، ونشّطوا الكردي لذبح البدوي، وشجّعوا الأحمدي لمنازعة المسيحي» المجموعة العربيّة الكاملة ص ١٦٢ دار صادر ـ بيروت ١٩٦٤.

وتتهيّأ لدمار نواتها، قلبها الّذي كانت تتشكّل حوله منشآت التجارة والمال والثّقافة.

في الشّعر هيّأت تجربة الخمسينات لهذا التّحوّل، فقد كان تهديم اللّغة الذي رفعت لواءه مجلّة شعر بهدف البحث عن صياغة جديدة للكلام، تهديماً لإيديولوجيا الشّعر السّابق، لإيديولوجيا الموقف والرؤية، ولقوانين التركيب التقليدي الّتي تبنيها، وهو تركيب كان ينسج تماسك النّص، ويولد نسق قوله الخاصّ وفق إيديولوجيا أخرى طبعاً.

لقد عنت حداثة الشّعر في هذه التّجربة حداثة بنيته ولغته. وكان ذلك نوعاً من تبديد المعاني وتفكيك انتظامها المألوف. ولكن التّجربة هذه ما لبثت أن عانت خلافاً فيها تمخض عن مفهوم يقبل بالتفكيك، ولكن من أجل أن تلتئم المعاني في انتظام آخر لها يخرج بها على المألوف، أو يشكّل إبداعها المختلف على أساس الرّؤيا، وبما تعنيه، الرؤيا، من نبوّة واستشراف، أي بما تعنيه من نظرة تقول بالتغيير في ضوء حلم المستقبل، والحلم هو للشعريّ بنيته التعبيريّة (على نحو ما عبّر أدونيس وما عبّرت عنه ـ في الغالب ـ مجلّة مواقف).

هكذا كان تفكّك المركز الإيديولوجي للكتابة الأدبيّة في الستّينات صراعاً بين ثورة على مستوى التركيب واللّغة، وثورة على مستوى بنية التعبير والثّقافة. والثّورة في الحالين هدم لتقاليد قصيدة البدايات، من بدايات القرن حتّى أواخر الأربعينات، وهدم لبطولة شاعرها. إنّها نقلة نوعيّة بمفهوم العلاقة بالمرجع: فمن كتابة يمارس كاتبها فعله أو بطولته مباشرة على الواقع الاجتماعي، إلى كتابة تمارس فعلها هي في حقل الكتابة والثّقافة في هذا الواقع. إنّه الاستقلال الّذي يسمح للكتابة أنّ تعيش تحوّلاتها بعيداً عن الحكاية. وربّما كانت هذه الممارسة المفهوميّة للشعر من الأمور الّتى هيّأت لغربته في القراءة، أو لانحساره عنها، فيما بعد، أو من الأمور الّتى هيّأت لنزوع الكتابة الأدبيّة في العقدين الأخيرين إلى السّرد القصصيّ والرّوائيّ. وقد برزت الحكاية في الحرب وصار على الكتابة أن تحكيها، أي أن تستعيد تحوّلاتها بالعلاقة معها.

● في السّرد كانت **طواحين بيروت**[١٠] علامة هامّة في مسار التحوّل، هيّأت لتفكيك النواة المركزيّة الّتى كان ينبني عليها عالم الرّواية متماسكاً في وضوحه، ومتّسقاً في الرّؤية والموقف، ومن ثمّ هيّأت لتحرّر السّرد من مفهوم البطل النّمطي.

---

(١٠) نشرت عام ١٩٧٣، ولكن يبدو أنّها كانت جاهزة منذ العام ١٩٦٩.

تتشعّب المحاور في طواحين بيروت فتشكّل بانوراما عريضة لجوانب الصّراع في المدينة الحديثة قبل أن تنفجر، ولتمزّق الشّخصيّات وانهياراتها الجزئيّة فيها. تحكي الرّواية عن صراع الانتقال من سلوكات العيش في القرية إلى سلوكاته المُغرِّبة والقاتلة في المدينة. تحكي عن معاناة الحبّ حين يكون بين الشيعيّة (تميمة) والمسيحي (هاني الرّاعي)، عن تظاهرات الطلّاب ونضالهم من أجل الإصلاح والدّيمقراطيّة، عن الوجود الفلسطينيّ وتشكّل المقاومة المسلّحة وقد راحت اسرائيل تُغير على قرى الجنوب، عن مأساة المهاجرين اللّبنانيين، كـ (تامر)، الذين يتركون العائلةَ والوطن لتحصيل المال. مجموعة من القضايا تعبّر عنها الرّواية وتقدّمها كعوائق، كتناقضات، تربك واقع المدينة وحياة النّاس، وتحوُل دون استقرار العيش في الوطن. إنّها الطواحين الّتي يحرّك دواليبها هواء معاكس، فتهتزّ العلاقات في مجتمع ينمو، وتلوح إشارات معركة، أو معارك لها في المفاهيم والأخلاق والقيم جذور.

لكن، لئن كانت تميمة تعاني في الرّواية تمزّقها على حدّ التقاطع والتشابك بين محاور عدّة من الصراع، فإنّها لا تنهار. تتمزّق تميمة بين القرية والمدينة، بين أمّها وطموحاتهاالشخصيّة، بين حرِّيّتها وشرفها، بين نفسها وعائلتها. . . ولكنّها تبقى شاهدة على الانهيارات حولها: سقوط أخيها جابر وصديقه حسين القموع، موت زنّوب، مأساة أبيها تامر في المهجر، ضياع الشّاعر رمزي رعد، سقوط الست روز في الرذيلة. تطولها هذه الانهيارات، تترك آثارها عليها ولكنّها لا تهوي إلى القاع، لا تنهار. فرواية عوّاد تبقى هادفة. وتميمة تخرج من معاناة التمزُّق لتختار المقاومة والعمل ضدّ العدو الذي يضرب قريتها. هكذا، وحين يستشهد أبو الهول (الفلسطيني)، تختار دربه: المقاومة.

بذلك تبدو طواحين بيروت مدخلاً لرواية الحرب، أو مدخلاً لعالم هذه الرّواية وقد تكسّرَ زمنها، وارتجّت رؤيةُ شخصيّاتها، وتفكّك سياقُها السّردي.

موت الكاتب والكتابة شهادة:

يتمزّق جسد النّص في كتابات الحرب الأدبيّة، فالموقف ضياع، والرّؤية متاهة، والتّوجّه نقطة تدور في مكانها.

تتشظّى صورة البطل في السّرد، تهتزّ، وتتبعثر «أنا» الشّاعر، وقد تسقط، أو تميد في مياه شعريّة يسبح فيها الكلام باحثاً عن سلك ينسجه. لقد احتلّت الحرب

مكانة الفاعل فتراجعت أنا النثريّ والشّعريّ وكأنّها تركت الكلام لذاته، مجرّد شاهد على فاعل خارجها، فاعل يقتل الحلم: حلم البدايات الخطابيّ الملتزم، وحلم الواقعيّة والبطل المثاليّ، وحلم التّغيير الاجتماعيّ، وحلم الستينيّات الشّعري، أو حلم الرّؤيا النبويّة، أو أنا الشّاعر الرّائي إلى حلم، إلى مستقبل تتحقّق فيه حرّيّة الإنسان، ثورته الكيانيّة، ذاته الثّقافيّة.

لقد أدّت الحرب، باعتبارها فاعلاً، إلى ضياع القيم في كثير من النّصوص الأدبيّة، وربّما إلى موت قيم كثيرة كانت، قبلاً، معدِنَ الأدب. بل كأنّ هذه النّصوص كانت، بالحلم فيها، مرهونة للحرب، للدّمار، أو لأخطاء الحرب وفساد أخلاق المقاومة والثّورة، أي لهذه التجاوزات والانحرافات الّتي شابت المقاومة، وكان أن طمرت الحربُ الثورة وغطّتها بركام القتل الّذاتي، بآلية الدّمار الخارجة على العقل، وهو ما خرّب معاني الثّورة ومزّق حتّى شعاراتها، فأعلن الكاتب موته.

مات الكاتب في تحوّلات الحرب والثّورة، ولكن ليولد نصّه. مات في الكتابة، ولكن لتحيا الكتابة حياة الشّهادة على هذه التحوّلات. مات الكاتب داخل نصّه فكتبته الحرب وولد مختلفاً، مولوداً لزمنه.. ● في هذا الزمن، زمنه، وجد نفسه لا يعرف، فأعلَن موته وكأنّه لم يعد فاعلاً يكتب... وإذ يكتب فإنّما يكتب شهادةً على زمنه الّذي ألغاه، وعلى الحرب التي أضاعته، وعلى المعاني الّتي التبست وصار العبث سيّدَها.

● «الحقيقة فأنا لا أعرف». يقول الرّاوي في نهاية **الوجوه البيضاء**[11].

لا يعرف الكاتب الّذي يروي عن الحرب. وعلى افتراض أنّه يعرف، فإنّ المعرفة غدت في نظره بلا جدوى. ربّما لأنّها غدت عاجزة عن تغيير وجهة القتال، أو معنى الحرب وغايتها، فالقتل يطول الجميع، وخليل أحمد جابر، كما تقول الرّواية، «واحد من ملايين سكّان هذه البلاد الأصليين، وهم جميعاً معرّضون للموت كلّ يوم»[12].

ما جدوى البحث إذن عن معرفة القاتل، ولماذا العجب من موته؟

(١١) رواية لإلياس خوري، ص ٢٧٥ ط ٢. مؤسّسة الأبحاث العربيّة بيروت ١٩٨٦. وكانت الطبعة الأولى قد صدرت عام ١٩٨١ عن دار ابن رشد في بيروت.

(١٢) المرجع السّابق ص ٢٧٥.

هذه هي القناعة الّتي تضمرهـا الرّوايـة، وهي ما تـودُّ أن تصل بنـا إليه. فكأنَّ الرّواية تترك خليل أحمد جابر لموته، ولكن ليكون شاهداً على هذه الحرب، وضدّهـا، أو ليكون شاهـداً على مـا آلت إليه طـوال الحكايـة الّتى تروي عن المـدينة وقـد غدت أحياء معزولة، وكيانـات مستقلّة، وفي كلّ منهـا قاتـل. لقد عمَّ القتـل حتّى صار الكـلّ قاتلاً، والكلّ مقتولاً. الرّصاص يمارس وظيفة الجريمة، لا المقـاومة، والجـريمة تجـول، تقطع أوصال المكان الّذي كان واحداً، تهدّم مركزيّته، تُفتتُ نواتَه، وتُغرق الرّؤيـة في مستنقع الدّماء. . الدّماء الّتى أضاعت وجهتها فصار الشّهداء مجرّد صـورة ورقيّة فـوق جدران المدينة.

معالم المكان ومعانيه تجـد امتداداً لهـا في الكتابـة، علاقـات الوقـائعيّ في صورتـه الظّاهرة هي علاقات داخل الرّواية، والرّواية، مثله، تفقد صلابتها البنيويّة،ولكن في محاولة لنسج بنية أخرى تُخصِّصها الحكـايةُ التّي تحكي، والّتي تبـدو فيها بـيروت نفسها نـذيراً لصـورة وطن عربي يسكنـه الملايـين: وطن عربيّ قـد يتفتّت على مثـال بيروت، ويموت أناسه ولا نعود نعجب لموتهم.

تحكي الحكاية عن الخطأ والخطيئة:

«الجريمة تنتشر كأنّها الوباء، الطّاعون يأكلنا من الدّاخل».

«كأنّهم يتلذّذون بالقتل، كأنَّ القتل شربة كوكاكولا»[١٣].

«صار النّاس بلا وجوه».

ونحن «لم نعد نعرف أن نروي، لم نعد نعرف شيئاً»[١٤].

لقد تحوّلت الحرب إلى جريمة، وتحوّل المقـاتل إلى قـاتل. ولم يعـد هناك ضحيّـة لأنّ الكلّ ضحيّة.

الحـرب انحـرفت عن معنـاهـا الثّـوري، عن معنى المقـاومـة من أجـل التّغيـير والتّحرير. لقـد بدأت الثّـورة، حسب المؤلف المضمر لـرواية إليـاس خوري **الـوجوه البيضاء**، بحادثة بوسـطة عين الـرمانـة. بدأت ضـدّ الكتائب، وضـدّ أيلول الأردن ـ وضدّ هزيمة الـ ٦٧. وضدّ موقف الجيش اللّبنانيّ من الفدائيين في لبنان[١٥]، ولكن بعد

---

(١٣) المرجع السّابق ص ٤٥.

(١٤) إلياس خوري: **رحلة غاندي الصغير** ص١٢ ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ١٩٨٩.

(١٥) راجع روايته **الوجوه البيضاء** ص ١٩٩ و٢٠٢.

خروج الفلسطينين من بيروت في أيلول ١٩٨٢ انتهت الحرب، بمعنى الثّورة، وبدأت رائحة الدّم تنتشر، ولم يكن اشتعال الحرب من جديد في المدينة إلّا ليقودنا إلى «إضاعة آثار جميع أبطال هذه الرّواية»[١٦].

«الحرب خلصت». يصرخ غاندي الصغير. «الفدائيُّون الفلسطينيُّون ذهبوا إلى البحر، والجيش الاسرائيليّ على أبواب بيروت»[١٧].

«كلّ شيء انتهى»، و«بكره راح يرجع الأميركاني الطّويل ويرجع كلّ شيء مثل ما كنّا»(ص ١٧).

«قتلوا الرّجال وتركوا الزعران».

يُخطف الإنسان «ويُعذَّب، ثمّ يُرمى بالرصاصة» (ص ٤٠). لم يكن هناك من وقت لمعرفة الحقيقة.

«رالف» قتل مدام نهى والرّفيق كريم يقول «بسيطة هيدي امرأة مقطوعة وما حدن راح يطالب فيها» (ص ٥١).

والطّبيب يُبنّج المرأة وينام معها قبل أن يُجري العمليّة. «أنا أفعل ما أشاء وأقبض»[١٨]، يقول.

والزيلع يُهرِّب الحشيش، يتاجر بالسّلاح، يسرق. لقد حوّل الحرب إلى شغل له. ومحمود يريد أيضاً أن يجمع المال (ص ١٩٩).

«كلّهم قبضايات». «يسرقون على عينك يا تاجر، ويدّعون أنّهم يحمون الشّعب والقضيّة. أيّة قضيّة». (ص ١٤١).

القضيّة فيلم سينما، والمخرج يعلّم المقاتل ليمثّل (ص ١٧٥). لكنّ الكلام على الموت شيء آخر ليس كالكلام على الأفلام.

في الفيلم استشهد سميح. لكن في الحقيقة تُرك سميح لموته. تُرك للخطأ والخطيئة. فلقد سقط سميح جريحاً برصاص جماعته، وحين طلب رفيقه المساعدة للعودة به، قال الملازم عمر «مستحيل». مستحيل «أن أضحّي بعشرة من أجل واحد» (ص ١٨٣). وانتهى الأمر بكلمة «بسيطة» وباعتبار سميح شهيداً.

---

(١٦) **رحلة غاندي الصّغير**، ص ٦٤.

(١٧) المرجع السّابق ص ١٧. نكتفي بذكر الصفحة في المتن حتى الانتقال إلى مرجع آخر.

(١٨) **الوجوه البيضاء**. ص ١٥٢ سنكتفي أيضاً بذكر الصفحة في المتن حتّى الانتقال إلى مرجع آخر.

الخطأ والخطيئة هما ما يسود. «مجموعة من القبضايات والزّعران واللّصوص الّذين يحشّشون» هم الّذين يصنعون الحرب. وهم لا يحاربون بل «يسرقون».
لصوص يحكمون باسم الثّورة.
شعارات وتهم العمالة للامبرياليّة والصّهيونيّة والقوى الانعزاليّة توزّع بلا حساب (ص ٢٢٨).
و«حرب بلا هدف»(١٩).
واللّبنانيُّون «لا يعرفون ماذا يطلبون ولا ماذا يريدون»(٢٠).

يتعدّد هذا المشهد في روايتي إلياس خوري، ويتركّز، هذا المشهد، في تعدّده، على العامل الدّاخلي، بل يكاد التّركيز على العامل الدّاخلي بتناقضاته أن يكون هو الحكاية في غير رواية من الرّوايات اللّبنانيّة الّتي حكت عن الحرب وتميّزت سرديّاً(٢١). يتراجع العامل الخارجيّ، ويكاد أن يغيب، وتبدو الرّواية دون القدرة على استيعاب الإيقاع المعقد والعميق لواقع الحدث ولتاريخيّته، وهي، بالمقابل، تبدو مهتمة بالتّأليف، وبإبداع نمط سردي يروي تعدّد المشهد، ويولّد، بالتّنويع عليه، دلالة السّبب الاجتماعيّ المحليّ، أو دلالة الفاعل الذّاتي الذي يفسّر، من منظور الرّواية، نكوصَ الثّورة وانحراف المنطلق، وهو ممّا يكوِّن في الرّواية وعياً نقديّاً يشير، إلى الدّاء الحقيقيّ أو يشخّصه.

هكذا تصير الحكاية حكايات، ويصير الزّمن أزمنة، ولكن بلا تاريخ، فينغلق السّياق السّردي ويفقد تواليه في محاولة لبناء فضاء مغلق على ذاته، على تكراريّة المشهد. وكأنّ الزّمن يتماهى في المكان، ينعطف، يستدير، كما الرّؤية، أو كما الرّصاصة الّتي تستدير نحو الذّات لتقتل الجميع. وكأنّ الكتابة ترسم ـ بالرّواية عنها، أي عن هذه الذّات ـ احتجاجها الكبير.

---

(١٩) **رحلة غاندي الصّغير** ص ١٩٥.

(٢٠) المرجع السّابق، ص ١٢٨.

(٢١) بالإضافة إلى روايتي إلياس خوري نشير إلى الرّوايات التّالية: **حكاية زهرة**، لحنان الشيخ، **حجر الضحك** لهدى بركات، **بناية ماتيلد** لحسن داوود، **الظل والصدى** ليوسف حبشي الأشقر الّتي سنتوقّف فيما بعد عندها.

المشهد:

تبني الكتابة مشهَد الدّمـار: دمارِ القيم والنّـاس والحياة. ويـبرز المشهد معـادلاً نقديّاً لحربٍ سقطت في وحلها. المشهد هو جديد الكتابـة، يتشكّل مـرآةً لواقـع يعاني فيـه النّاس، لا من الحـرب، بل ممّـا سمي فيها تجـاوزات صارت هي القـاعدة. إنّـه الـتّزوير الّـذي ألبس القاتـلَ قناعَ البـطولة، وابتـذل الشّهادة. يُسقِط المشهـدُ القناعَ، يسمِّي الأشياءَ بأسمائها، فتبدو الكتابة، بذلك، جرأةَ النّاس على النّطق، وحربَهم على الحرب. وأمّا الكاتب الرّاوي فهو مجرّد وسيط يسأل النّاس، وينقل حكاياتهم.

هل ربحت الكتابـة الأدبيّة بخسران الـواقع؟ هـل ربحت خصائص مـا في لغة التعبير، وبنية الشّكل: شعراً ورواية.

ربّما!

لكنّ مسألة العـلاقة بـين كتابـة تحاول حـداثتها، وواقـع يخسر تحديثـه المديني، ليست، كـما قد يُتَـوَهَّم، مسألـةَ علاقـة سببيّة عـلى قـاعـدتهـا يتكـامـل الأدبيّ بنقصـان المرجعيّ، أي بخرابِ المـرجعيّ وتخلّفه، بـل هي مسألـة مفارقـة تتعزّز معهـا فاعليّـةُ العامل الثّقافي عامّة، والأدبيّ خاصّة، وتستعيد جماليّةُ المضمون مكانتَها، أو ضرورتَها. إنّها الهـوّة الّتي تتعمّق بـين الفكـري والمـادّي، بـين الحلميّ والـواقعيّ، بـين الـذّهني والمَعيش، وتولِّد نوعاً من الاستلاب يعيشه تاريخُنا مع ذاتـه، ونعيشه نحن، أبنـاءَ هذا التّاريخ الدّائبين على صنعه، مع واقعنا المغـرَّبين عنـه، فنصون ذواتنـا بذاكـرة تحرص على حياتها، ونتسلّح بثقافي نردم به الهوة، ونعيد إلى حياتنا توازنها.

في هذه المفارقة يبدو لنا مشهد الدّمار هو المضمون نفسه لأنّه، بمشهديته عينهـا، يُشكِّـل إدانة. إنّـه دليل من خـارج الكاتب، أو هـو دليل يكـون الكاتبُ فيـه مجـرَّدَ راوٍ يقتصر دورُه على فسح مجال للنّاس ليأتوا إلى عالم الرّواية، ويحكوا حكاياتهم بتعبـيراتهم المتنوّعة، راسمـين صورةً لخـراب الواقـع ولكسوره. وبـذلـك يصبـح المشهد محـاولة صياغيّة بنائيّة حداثيّة تتأسّس على صيـاغة وعيّ نقـديّ، وعي يتشكّل، لا بكـلام من الكـاتب، أو من الرّاوي/الكـاتب، بل من صـورة الكسور نفسهـا. وكأنَّ المشهـد بما يقتضيـه سرديّاً من مستويات لغويّة متنوّعة هي كلام النّاس ونبراتهم وتعابـيرهم، وبما يطلبـه من تأليف لأزمنة أقـوالهم في قول، هـو محاولـة تجديـديّة في الصّيـاغة والنّمط ـ وبالتّالي ـ محاولةٌ لتوليد فنّيّة أدبيّة مختلفة، هي فنّيّة قول اللّاجميـل، أو قول الـدّمار...

ذلك أنّ محاولة الجديد البنائيّ، هي، أيضاً، صياغةُ موقفٍ نقدي يتشكّل ذاتيّاً ضدّ الحرب، أي في سياق مشهدها وكأنَّ النّقدي هو السّردي، أو كأنّ النّاس الّذين يروون عن الحرب، إنّما يعبرون عن احتجاجهم عليها: لقد سرقت الحرب حياتهم ودفنتهم تحت ركامها، فكان المشهد قولهم. كان هو هم، وكانوا هم دالاًّ ومدلولاً.

ليست الجماليّة هنا هي جماليّة الشّكل، وإنْ كان الشّكل همّاً بارزاً في هذه الكتابة، بل هي جماليّةُ دلالةٍ تحاولها الكتابةُ، وتتوخّى توظيفَها في محاربة اللاجمالي في الواقع والتّاريخ. إنّها حرب الكتابة ضدّ الحرب، ومقاومةُ الأدب لدمارٍ يستهدفه إذ يستهدف كلّ شيء: تحديث المدينة وحداثة الثّقافة.

تبرز خصائص المشهد في:

ـ صياغة قول يحيل على الـ «هُم» بدل الـ «أنا».

ـ تغليب الوقائع على الموقف ومحاولة لغة بصريّة بدل اللّغة الخطابيّة.

ـ صياغة نصّ قوامه الشّهادة بدل الرؤية والرؤيا. فالوقائع هي الرؤية والرؤيا، هي ما يشهد على الضّياع والتمزّق وعدم المعرفة الّتي تصيب الكاتب الرّاوي، وهي ما يبررّ سقوطه عن مقعد البطولة الذي كان يجلس عليه. فلقد احتلّت الحرب، في نظره، كلّ المقاعد وحطّمتها.

* * *

● «توزّعني النّمل ونقل نُتَفي إلى كلّ أنحاء المدينة، فلم يبق ثقب في بيروت يعشعش فيه النّمل إلاّ فيه ثقب مني.

فكيف،

فكيف سأستطيع أن أجمع بعضي إلى بعضي، وأن أَلملم نتفي من ثقوب النمل والفئران والصراصير والأفاعي؟[٢٢]. . .

«حين قلبوني على ظهري باتت كلّ هيئتي من أمام(. . .) كرسم على ورقة» (ص ٣٦).

يتمزّق بطل رشيد الضّعيف نتفاً، يصير مجرّد خطوط، مجرّدَ رسم. لقد فقد الإنسان كيانه ووجوده، ولم يعد للبطولة من معنى.

---

(٢٢) فسحة مستهدفة بين النّعاس والنّوم لرشيد الضّعيف، ص ٣٤. دار «مختارات» بيروت ١٩٨٦، سوف نكتفي بذكر الصفحة في المتن حتى الانتقال إلى مرجع آخر.

يصل البطل ـ الرّاوي ـ إلى عجزه، إلى حافّة الـوعي (ص ٥٨)، يعاني الخـوف المرير من التّهمة السّهلة في ظلّ فاعل مجهول (ص ٦٣)، أو في ظلّ حـرب التبس فيها الفاعل بعد أن لبس أكثر من قناع، وراح يمارس القتل حتّى أصبح اغتيـال جريـح في مستشفى أمراً ولا أهون (ص ٥٨). لقد عبق الجو «بـروائح الـدّم المهدور، وبـروائح الـدّم المرشـح للهدر، في كـلّ المنـاطق وفي كـلّ الأبنيـة وفي كـلّ الشقق(. . .) وتحت الجسـور، وفي الملاجئ» (ص ١٠٥). ولم يعـد أمـام البـطل ـ الـرّاوي ـ، إلاّ أن يلجـأ إلى أقراصه المنـوّمة لـيرتاح من ضيـاعه وهلوستـه، يرتـاح، ولكنّه يترك لنا سؤالـه عن نفسه، هو المسيحيّ الخائف، في الرّوايـة. يرتـاح! ويترك لنـا معرفـة معنى هذا الـذي يجري.

لم يعد ثمّة من معنى تحكي عنه الرّواية. وحده المشهد قابل لكلام عنه. وحدها صورة هذا الّذي يجري، في فظائعيته وفي التباسه، قابلةٌ للارتسام.

لم يعد ثمّة من موقف لأنّ الموقف داخل المشهد.

لم يعد ثمّة من فاعل لأنّ الحرب هي الفاعل الأكبر.

أمّا الرّاوي ـ البطـل فيكفيه أن يكون شاهداً.

وهكذا:

فإنّ مفهوم الرؤيا الذي حكم الشّعر في السّتينات، في لبنان، تنـظيراً وممـارسة، وتمثّـل في الدّعـوة إلى التحرّر والـدّيمقراطيّـة والاختـلاف، واحتـجّ عـلى مـوقف يقبـل التّحـديث ويرفض الحـداثة، أي عـلى موقف يقبـل تحديث المـدينـة العيشي والسّلعي الاستهلاكي، ويرفض حداثة الثّقافة والكتابة. . . إنّ هذا المفهوم الـذي طرح مسـألة التّغيير على مستوى بنية التّعبير اللّغوي، وعلى مستوى كيان الثّقافة والإنسان، يـتراجع الآن في الكتابة الأدبيّة، كتابة الحرب، بدل أن يشملها. ينحسر عنهـا بدل أن يـدخل فيها. يتراجع تحت وطأة ركام المدينة، وانهيار بناها الحديثة نفسها.

التّغيـير الذي كـان حلمَ الرؤيـا بما تعنيـه، شعريّـا، من استشراف، أو بمـا هي خاصّيّة الشّعر النبوي، وسمة لشعرٍ زمني يستعين بالأسطورة والرّمـوز. . . هو الآن في كتابة الحرب نظرةٌ إلى حاضرٍ ينهار.

هكـذا، ومن معـانـاة تـرتسم حـول تحقيق الحلم، وتجـد فـي اللّغـة الشعريّـة المجنّحـة تعبيرهـا الأرقى وشكلها الأسمى (أشـير هنا إلى ازدهـار النّصّ الشّعـريّ عـلى حسـاب النصر السّردي في السّتينات)، تتحـوّل الكتابـة إلى معانـاة خسارة الحـاضر،

سقوطه، دمار بناه ومؤسّساته المدينيّة. وهي معاناة تجد في لغة النّثر، وفي السّرد تحديداً، (أشير أيضاً إلى ميل لافت لكتابة الرّواية في العقدين الأخيرين، في لبنان طبعاً) الشّكل الأكثر ملاءمة لعرض المشهد وتقديم الأدلّة لقارئ معنيّ، بشكل أساسي، بهذه المعاناة، ومدعوّ، من ثمَّ، للمشاركة في تأكيد حقيقتها والاحتجاج عليها.

والمشهد هذا تنويع في السّرد والحكاية، يتمايز، ولكن ليشترك في الإدانة. يتمايز المشهد في التّعامل مع الحرب موقعاً ورؤية: فالحكاية عند إلياس خوري مثلاً تقدّم مشهداً يرفض الحرب بعد أن فقدت الثّورة معناها وخسرت أهدافها، وتحوّل المقاتل إلى قاتل، في حين تبدو الحكاية عند رشيد الضّعيف، أو يوسف حبشي الأشقر، وغيرهما، منسوجة لرفض الحرب بالمطلق، هي وأسبابها ونتائجها. ولكن الحكاية عند الجميع تشترك في الإدانة وتقدّم أدلّة مشهديّة: أفعال الحاضر وصورة الشّخصيّات وحوارها عنه.. أدلّة متنوّعة تشكّل هي نفسها الإدانة.

الكتابة ومدينة تفقد تحديثها:

في **تقنيّات البؤس**[٢٣]، تبدو حكاية الحرب عبارة عن حكاية مدينة فقدت تحديثها. أو فقدت حضارتها المدينيّة، فخسر الإنسان بنية زمنه، وغرق - هو الكائن الحضاريّ والشّخص المثقّف راوي الحكاية - في البحث عن تقنيّات بديلة تؤمّن له الوسائل الأولى للعيش. البحث عن تقنيّات بديلة يأخذ، في الرّواية، مكانة الموضوع الهام، ويشير بذلك إلى زمن مضى، زمن أَلِفَ فيه الإنسان رفاهة المدينة حتّى صارت بداهة في حياته.

مشغولٌ إنسانُ الحرب، في رواية «الضّعيف»، بهموم العيش اليوميّ، فكأنّه بذلك يذكّرنا بأهمّيّة كانت لهذه الرّفاهة، ونسيناها، أو كأنّه يودّ أن يقول إنّ بطله المشغول بهموم العيش اليوميّ، يجد نفسه منصرفاً عن التفكير في القضايا الكبرى: قضايا التحرّر وأحلام التّغيير. لقد اختُزل بطله وتهمش، وارتدّ نظره عن الرؤيا، عن الاستشراف وحكاية المستقبل وكأنْ لا معنى للرؤيا حين نفقد الحاضر. أو كأنّ على النّظر أن يكون مجرّد رؤيةٍ في حدود الحاضر اليوميّ والمَعيش: الشرط الأوّل لأي زمنٍ آخر.

---

(٢٣) رواية لرشيد الضّعيف، دار «مختارات» بيروت ١٩٨٩.

حكاية الحاضر في حدوده اليوميّة، وفي خصوصيّته البائسة، هي مرجع الرّواية وموضوعها:

- فالحاضر هو هدير المولّدات الكهربائيّة التي تثقل نشاط الفكر وقدرته على الإنتاج.

- وهو الهاتف المقطوع الذي يرمي إنسان المدينة في جزيرته الفرديّة، ويتركه يموت بلا عون.

- وهو الغبار الذي يطفو ويخالط كلّ طعام وشراب.

- وهو المياه وقد انقطعت عن البيوت فانتشرت رائحة المطابخ وأماكن الرّاحة.

- وهوالعتمة الّتي حلّت مكان النّور فاختزل زمن العيش، وتبذّر ما بقي منه في الركض وراء من يُصلح قسطلاً، أو يركّب خزاناً صغيراً، أو يمدّ سلكاً، أو يحجب ضجّة، فيتوفّر حدٌّ أدنى من إمكانيّة عيشٍ أقلّ من الحياة.

«صار معك وقت لتبحث عن صياغة أسئلة أخرى».

بهذا السّؤال يتوجّه هاشم إلى رشيد في الرّواية. ورشيد مشغول يريد أن يعرف، لا لماذا يموت النّاس، بل لماذا يعرض صاحب البسطة فردة كلسات واحدة (وعتيقة كذلك!)، ويغريه بشرائها بنصف سعرها[٢٤].

إنّها المهزلة ترسمها الرّوايةُ على حدود العلاقة بين الحداثة والتّحديث. فكأنّ الرّواية إذ تحكي عن غرق الثّقافيّ في اليوميّ، وتبدع لغةً في حدود هموم المَعيش، إنّما تبدع ما تراه حداثتها، وتطرح في الوقت نفسه سؤالها الضمنيّ على حداثة الرؤيا، كما على كلّ كتابة معنيّة بالبطولة، أو بالقضايا الكبرى.

إنّها المهزلة ترسمها الرّواية، وقد بدت الرؤى والأحلام والبطولات، بغيابها عن الرّواية، مسائل خاوية، أو مسائل تتحرّك الآن في فراغ الزمن، الزمن الّذي تهاوى فيه المجتمع المديني: بناه وقيمه، أي تهاوى هذا الّذي كان يؤمّن للثقافة شرط استقلالها على مستواها الخاصّ، ويفسح في المجال لرؤى التّغيير، وأحلامه، أن تتشكّل.

وبذلك تبدو الكتابة الأدبيّة وكأنّها تعود لتسأل من جديد عن وجهة الزمن، أو عن وجهة مختلفة له. أو كأنّها ترى أنّ على الزمن أن يرتدّ إلى حاضره المفقود. وكأنّ

(٢٤) تقنيّات البؤس ص ١٣٤.

المسألة الّتى طرحتها حداثة الشّعر على مستوى الثّقافة في استقلالها، هي الآن حكاية الواقع اليوميّ، أو حكاية ما هو مدينيّ دمّرته الحرب. بهذا المعنى تبدو الحداثة الآن حداثةً أخرى، مختلفة: إنّها حداثة هذه الحكاية من حيث هي حاضر مدينيّ مفقود. إنّها ما يشكّل حكاية الكتابة ويبني حداثتها.

قد يفسّر هذا الأمر تراجع اللّغة الشّعريّة في سرد رشيد الضّعيف دون أن يقتصر هذا السّرد على مجرّد الأخبار. ففي سرد الضّعيف نقع على لغة باردة، حياديّة، بلا حماس، وبلا وهج شعريّ، أو نجد أمامنا لغة سرديّة تقتل حرارة التعبير والوجدان، لغة تستقلّ بدلالتها وكأنّها لا تخصّ الكاتب أو الرّاوي. وهي بذلك تترك للكتابة أن تشهد فقط.

لا مجال للشخصيّات، في روايات الضّعيف، لأن تفيض في التّعبير. فهي تتكلّم ضمن ضرورات المشهد الكلّي، أو ضمن ضرورات ارتسام الحكاية. والحكاية ليست حكاية المقاومين، أو الأبطال، أو الصّامدين... ولا هي حقيقتهم، بل هي حكاية الأشخاص الّذين همّشتهم الحرب أو أصابت الهلوسة عقولهم، واحتلّ الخوف قلوبهم... إنّها حكايةُ حقيقةٍ ليست هي «الحقيقة». وبذلك تبدو الشّخصيّات في روايات الضّعيف صورة لاحتجاج سلبيّ أو احتجاج من موقع السّقوط، سقوطٍ تحت وطأة الحرب. إنّه الرّفض المطلق والكلّي لواقع الحرب.

تضمر روايات الضّعيف دلالاتها، تتركها لتأويلنا، نحن القرّاء. ذلك أنّ هذه الدّلالات لا تنهض إيجاباً في الرّواية، ولا تنبني خطاباً على ألسنة الشّخصيّات، بل تبقى في تضاعيف الحدث، في نسيج اللّغة الخاصّة، كما في نمط الهيكليّة البنائيّة زمناً وحركة نموّ. ولابدّ من قراءة لهذه الرّوايات تضعها في سياق الكتابة الأدبيّة من جهة، وفي سياق زمنها المرجعيّ من جهة ثانية ـ وهو ما حاولناه وإن بشيء من الاختصار. خارج هذين السّياقين، تبدو بعض روايات الضّعيف، وبخاصة روايته **تقنيّات البؤس**، حكاية على هامش المعاناة الكبرى: معاناة الدّم والموت في الحرب الطّاحنة، بل دون معاناة الوطن في التحرّر والتقدّم، أو تبدو رواية يغلب عليها الاهتمام ببنية الشّكل.

السقوط لا المقاومة:

هل يمكن القول، في ضوء ما سبق، إنّ الرّواية الّتي كتبها اللّبنانيـون في سنوات الحرب هي علامة على سقوط الشخصيّة تحت قصف المدينة وركامها؟

ربّما!

فهذه حقيقة تقولها الرّواية.

السّقوط هو الغالب، أو هو ما يسم الشخصيّة الرّوائيّة في الغالب: الدّاخل هو الخطأ وفيه الخطيئة، هو مشهد الإدانة وقد اتّخذ أشكالاً من الحضور متنوّعة في السّرد والتّعبير:

ـ ففي أعمال حسن داوود مثلاً، يتجلّى السّقوط في غياب الشّخصيّة الرّوائيّة. الشّخصيّة حاضرة فقط بعينها الّتي تشاهد. ما تراه هو ما تقوله، أو هو فقط ما تنقله. ووسيلة ذلك أسلوب الرّاوي البصري، وقد حاوله الكاتب، بشكل ظاهر، وربّما قصدي، في مجموعته القصصية **تحت شرفة أنجي**.

لكن هناك حقيقة أخرى تبقى خارج الرّواية، تبقى بلا قول في الرّواية، هي حقيقة الواقع في تعقّداته، في تداخل عوامل الخارج والدّاخل وتشابك الذّاتي والموضوعيّ، في صمود النّاس بوجه الغزو والاحتلال، في مقاومتهم للموت والخيانة ولانهيارات القيم الّتي حكت عنها الرّواية. هناك الشجاعة المشبوكة بالجزع، وهناك القوّة المعجونة بالدّموع، وهناك الحياة في مواجهة السّقوط. وهناك الخارج خلف الدّاخل وفيه.

ـ وفي أعمال رشيد الضّعيف يتجلّى سقوط الشّخصيّة باتّسامها كما رأينا، بالهلوسة والأرق والارتجاج. يعاني الشّخص الرّاوي، ولاسيّما في **فسحة مستهدفة بين النّعاس والنّوم وتقنيّات البؤس** من الخوف، وقد غلبته الأحداث، فبدا عاجزاً عن التّعامل مع عالم الأشياء والنّاس حوله. يتراجع إلى دواخله هارباً من العنف ومن الفوضى، ومن اللّامعقول الّذي يحيط به.

ـ وفي روايتَي إلياس خوري **الوجوه البيضاء** و**رحلة غاندي الصغير** تقع الشّخصيّة تحت وطأة اللّاوضوح. لذا فهي تعلن بأنّها لا تعرف ولكنّها لا ترتاح إلى لامعرفتها، لا تركن إليها كي تلتفت ـ من ثمّ ـ إلى دواخلها أو إلى شيء آخر... بل تبقى حائرة في غمرة ما يجري،

وما يجري مختلط، ومتناقض غايةً ومعنى. إنّه العبث والضّياع وسؤال يرتسم عن معنى الضحيّة وجدوى الشّهادة.

ـ وقد تسقط الشّخصيّة في اليأس فتستسلم لقاتل متسيّد، قاتلٍ يختزل زمناً من معاني القمع الاجتماعيّ والسّطوة الذكوريّة، كما في **حكاية زهرة** (١٩٨٠) لحنان الشيخ. فبعد الضياع تستسلم زهرة للقنّاص، أي للذكورة والرّصاص والعنف.

ـ أو قد تنتهي الشّخصيّة إلى السّقوط في العجز، كما في **حجر الضحك** (١٩٩٠) لهدى بركات، حيث ينتهي خليل، بسبب من عجزه، إلى العمل بأخلاق الحرب، أي إلى القبول باللّصوصيّة والشذوذ. يستعيد خليل بذلك سطوَة الذكورة كمعادلٍ لسطوة الحرب. يترك أنثويّته، بما كانت تعنيه من رغبة في الحبّ والتّواصل والحياة، ليتبوّأ ذكورة الحرب بما تعنيه من قتل وخيانة ودمار.

ـ وقد يتّخذ السّقوط معنى فكريّاً فتفلسفُ الشّخصيّة الرّوائيّة الحياة وترى أنّ الهدم هو معناها الوحيد، شأن أنسي في رواية **الظلّ والصدى** (١٩٨٩) ليوسف حبشي الأشقر.

الفصل الثالث

العطل والفرق: «الظلّ والصدى» ليوسف حبشي الأشقر

كاتب يعود والكتابة فاعل سيّد

تشارك رواية **الظلّ والصدى**، ليوسف حبشي الأشقر، رواياتِ الكتّاب اللّبنانيين بالتّعبير عن سقوط الشّخصيّة، لكنّها تبقى، رغم هذه المشاركة، علامةً مختلفة في مسار الكتابة الأدبيّة اللبنانيّة.

وكما **هيّأت طواحين بيروت** كعلامة أولى، لكتابةٍ تفقد موقع الفاعل في علاقتها بموضوعها فإنّ **الظلّ والصدى** تهيّىء لكتابةٍ تستعيد موقع الفاعل في علاقتها بموضوعها. فمقابل أنسي يبرز اسكندر في صورة فاعل وكأنّه من خارج المشهد. فقد كان اسكندر «مختلفاً في نظرته إلى الأشياء والدنيا» كان «جذوريّاً ووجوديّاً»[1]، وهو بذلك مختلف، ولأنّه مختلف فقد كرهه الآخرون. يعيش اسكندر في عالم «لامكان للأطهار فيه» (ص ١٤٥).

يخرج اسكندر، بهويّته المختلفة، على المشهد، كأنّه علامة اختلاف تكشف الحرب، ولكن لتقف ضدّها لا لتقع تحت وطأتها. فالحرب الّتي هدمت كلّ شيء أظهرت في **الظلّ والصدى** «الفرق». إنّها، كما تقول الرّواية، «منظار مكبّر يفضح البشر والجماعات» (١٤٥)، يفضحهم في الموقف والرّؤية والغرض. الحرب كما مارسها اللّبنانيون هي الظلّ والصدى، والرّواية عنها هي كشف لما وراء الظّل، وقراءة لصوت الصدى. واسكندر هو الفاعل. إنّه في الرّواية سيادة الكتابة على موضوعها.

يقف اسكندر ضدّ الحرب صراحة. «أنا ضدّ الحرب ولن أساهم بفكري ولا بمالي ولا بلساني» (ص ٣٧٤). واسكندر الذي يقول ذلك لا يرفض الحرب من زمنها، أي من معايشة مشهد الدّم والخراب والموت العام، أي لا يرفضها من أثر لها

---

(١) الظلّ والصدى ص ١٤٤ ـ دار النّهار للنشر، بيروت ١٩٨٩. وسنكتفي بذكر الصفحة في المتن طوال الكلام على هذه الرواية.

عليه، من ضياع، أو يأس، أو عجز، أو تمزّق كما في الرّوايات الأخرى، بل يرفضها من موقع المعرفة والاختلاف.

اسكندر يعرف، ومعرفته رؤية في الواقع والتّاريخ: واقع لبنان وتاريخ المسيحيين فيه. ورؤية الواقع هذه هي، بمضمونها، رؤية في أسباب الحرب ودوافعها، أو في حقيقتها وعواقبها.

واسكندر يختلف بحكم معرفته هذه. يختلف كشخص له سلوكه، وموقفه ولغته، ونظرته إلى الذّات والحياة. وهكذا يتحرّك السّرد باتجاهين:

- الماضي ليروي عن التّاريخ والجذور؛
- والحاضر ليروي عن الواقع، واقع الحرب، أو الظلّ والصدى.

وإذ يتحرّك السّرد في هذين الاتجاهين فإنّه ينسج الشّاشة الّتي ترتسم عليها دلالاتُ الذّات في علاقتها بالزّمن، والوجود، والحياة. فكأنّه بذلك يرسم دربَ الخلاص **خارج** الحرب، خارج وظائفها الّتي تتكشّف بها وفيها، ولكنّه يرسم ذلك الدّرب، **داخل** الإنسان، وعلى حدود تجذّره في معاني الحبّ والإيمان، والهويّة، وعلاقة الذّات بذاتها وبالآخر. و«مارت» هي المرأة «الّتي بقدرتها أن تعكس صورة الداخل» (ص ٥٠٣). فالحقيقة هي في الدّاخل، والدّاخل هوالّذي يشكّلها (ص ٤٢).

تسبق المعرفة في الرّواية الحربَ لأنّها على علاقة بالتّاريخ، تاريخ الآباء، والأجداد: قبلان، والخوري مارون، وخليل، وجرجي الحمانيّ.

يكسر رواي **الظلّ والصّدى** زمنَ الحاضر الرّوائي، بينما يتكسّر هذا الزّمن بذاته، أو هذا ما يبدو، في سرد رواياتالحرب الأخرى. يكسر الرّاوي هذاالزّمن في **الظلّ والصدى**، لتوظيف مقصود وواضح يخدم، بشكل أساسيّ، المضمون؛ في حين يتكسّر زمن السّرد في بعض روايات الحرب لصياغة بنية فنيّة يتشكّل بها زمن الحرب في تمزّقه وتشظّيه، وتكون البنية، بنمط تشكّلها، أو بشكليّتها، تعبيراً عنه.

كسر الزمن وتكسّره: اختلاف في الوظيفة.

تختلف وظيفة كسر الزمن في رواية **الظلّ والصدى** عنها في **الوجوه البيضاء** أو في **رحلة غاندي الصّغير** لإلياس خوري، أو في **فسحة مستهدفة بين النّعاس والنّوم** لرشيد الضّعيف، فهي مثلاً في روايتَيْ خوري تبني عالماً تتداخل أحداثه، أو تتعدّد حكاياته وتتداخل في حاضر يبدو بلا ذاكرة؛ فكسر الزّمن هنا هو تكسُّره، أو هو

أجزاؤه المنسوجة بشكل يتوخّى الإيحاء بضياع تاريخها وذاكرتها. إنّه الإيحاء بتزامن تلك الأجزاء. والتّزامن هو آلية تستقلّ بالحركة فتصبح قوّة وسطوة. وبذلك تبدو الكتابة وكأنّها ذاتيّة، آليّة، بلا فاعل، كما الحرب في عبثيّتها وضياع المسافة بين القاتل والضحيّة. إنّها الحكاية وقد دخلت آليّةَ الزّمن الّذي ينسجها. وأمّا كسر الزّمن في **الظلّ والصّدى** فيرتكز إلى الذّاكرة. إنّها نظرة إلى الوراء، إلى التّاريخ في تواليه لا في تزامنيته كبنيةٍ لحاضر.

تكاد الكتابات الّتي أنتجتها فترةُ الحرب اللّبنانيّة، بما في ذلك الكتابات الشاعريّة، ولاسيّما كتابات الشبّان (**الزّعران** ١٩٩١ ليحيى جابر)، والرّوايات الّتي لم تُكتب عن الحرب (مثلُ **أيّام زائدة** ١٩٩٠ لحسن داوود، **وأهل الظلّ**، ١٩٨٧، لرشيد الضعيف)، أن تكون، في العامّ ـ كما سنرى في الفصول اللاّحقة ـ كتاباتٍ بلا ذاكرة، بلا تاريخ. وهي إذ تقتصر على ذاكرة للحاضر، فإنّ هذه الذّاكرة تبدو مشوّشة، أو فوضويّة، أو متداخلة... وكأنّها ذاكرة لذريّة الأشياء وقد تفكّكت، وراحت تدور في فضاء يتشكّل وفق منطق فوضاها. كأنّ الكتابة الأدبيّة تبني نصّها بذاكرة لا تعي انتظام الزّمن المرجعيّ للأحداث. أو كأنّها تبنيه بذاكرة هي نفسها ذاكرة زمن مرجعيّ لا انتظام للأحداث فيه. وهذا ما يشير إلى المفاجأة والتصدّع والهول، هول ما يقع دون توقّعه. وهكذا تبدو هذه الكتابات مشغولة بالبحث عن بنية شكل يكون بمثابة ذاكرة للأشياء، بمثابة قول لما هو أكثر من مضمونه. وهكذا يبدو عالم النّصوص الّذي تصوغه هذه الكتابات، فضاء، أو فضاءات تزامنيّة، وكأنّها بطابعها التزامني هذا خارج الزّمن. إنّه العبثي وقد تجاوز منطق التّاريخ ومعقوليّة الواقع.

حضور الذّاكرة: الجذور والهويّة

غير أنّ راوي **الظلّ والصّدى** يكسر زمن قصّة الحاضر ليفسح مجالاً للذاكرة، ورمزُها ذاكرة اسكندر في تأكيده على الجذور والهويّة، أي في تشبّثه بالأرض مقابل الهجرة والهرب.

ـ يتذكّر اسكندر.

ـ ويهرب أنسي.

يتذكّر فيذهب بذاكرته باتّجاه الماضي، لا من أجل الماضي بذاته، بل ليبلور رؤية

للحاضر، وموقفاً من الحرب، يبنيهما على علاقة الإنسان بالمكان، وعلى معرفته بتاريخه. ويهرب أنسي من عقيدته، من إيمانه بهذه المعادلة الفكريّة بين العدالة والنّظام المبنيّة على نظريّة ماديّة. يهرب أنسي إلى اللاّشيء وكأنّه حين ترك عقيدته اكتشف أنّه كان بلا هويّة، وبلا جذور، وبلا معرفة بالإنسان وحقيقته.

يترك اسكندر الكلام للآباء والأجداد، وقد جاء بهم الرّاوي ليحكوا حكاية المسيحيين اللّبنانيين، حكاية الهجرة، أو الهجرات. والهجرة في الرّواية تعني ترك المكان وعدم التجذُّر فيه، أي التخلّي عن الذّات، والإصغاء إلى الشّهوة، والانصياع لرغبة البحث عن المال والثّروة. وتعني أيضاً انهيار النّظام الضيعوي، وحروب الجوع والقتل. وبذلك تصل الحكاية إلى السّؤال المطروح على المسيحيين: سؤال الأصل والهوية، وهو في الوجه الآخر منه، سؤالُ الرّحيل المستمرّ والاغتراب الدّائم.

«منذُ ألف سنة نرحل، آن لنا أن نستقرّ» (ص ٩١)، يقول جرجي الحماني والد اسكندر، في حوار طويل مع نفسه.

كانوا دائماً يرحلون: هرباً من اليعاقبة، هرباً من الأيوبيين، هرباً من المماليك، هرباً من الأتراك... «قدر مقطوع يطلب إرادة الآخرين» (ص ٩١).

كانوا يهاجرون «طلبا للأكل»، ولكنّهم صاروا يهاجرون أيضاً بدافع الشّهوة، الشّهوة الّتى «تأكل جرجي من الداخل ليصبح ذا مال» و«ليصعد سلّم المجتمع المنصوب واللاّمتناهي الدّرجات الوهميّة» (ص ٩١). لقد «نسوا الأكل ليتهافتوا في الرّكض الجماعي وراء سلطان الكسب والتميّز به» (ص ٦٨).

يتركون الأرض إلى الخارج أو إلى بيروت. وفي كلا الحالين يتركون مكان حفاظهم على الهويّة والحرّيّة. «الهويّة والحرّيّة لا معنى لهما من دون مكان. والمكان لا يتغيّر كلّ مئة سنة» (ص ٩١). نقرأ في الرّواية على لسان اسكندر قولاً يضمر دعوة المسيحيين إلى التشبّث بالأرض، بـ كفرملات، بالجبل من حيث هو ـ تاريخاً، أو توافقاً واصطلاحاً ـ لبنان. وهذا التّشبّث بلبنان، أو كفرملات في الرّواية، لا يضيره الخلافُ على هويّة المكان الأوّل الّذي جاء منه المسيحيّون؛ أي لا يضيره سواء أكانت الهجرة الأوّلى من حوران أم من عكّار، بالكوفيّة والعقال والقفطان والعباءة أم بثياب الشمال والقميص حتّى الرّكبتين فوقه والعمامة والشعر المحلوق واللّحى المرسلة (ص ٩٠/٩١).

الضحيّة والجلّاد وحساب الذّات للذّات:

تدين الرّواية اللّبنانيين الّذين يتركون أرضهم، سواء أكان ذلك بدافع من الحروب أم بدافع من الشّهوة والمال، أي سواء أكانت المسألة مسألة في التّاريخ المسيحيّ أم كانت مسألة في ذات الإنسان نفسه.

في المسألة الأولى نقرأ عن الضّحيّة والجلّاد:

تقول الرّواية بلسان خليل والد يوسف: «لا يمكن لنا أن نتحوّل من ضحيّة إلى جلّاد» (ص ٢٣٤). وفي ذلك إقرار بوجود الضّحيّة. سنة ١٨٦٠ قتلوا خالي، يقول خليل (ص ٢٣٤). والضّحيّة هم المسيحيون، أو هي مسألتهم ومأساتهم في هذا الشّرق. ولكنّ الرّواية إذ تفصح عن هذه النّظرة فإنّها ترفض قَلْبَ المعادلة، ترفض أن تنقلب الضّحيّة إلى جلّاد، لأنّ ذلك سيقود إلى الخراب: يقتلون ونقتل.

فـ «الشرّ يخلف الشرّ ولو بعد جيلين».

والشرّ «طريق طويلة من أبناء قايين» (ص ٩٣).

وفي المسألة الثانية نقرأ عن حساب الذّات للذّات. وهو حساب يتناول:

- إقرار الذّات بشهوتها للمال، وهو ما يقود إلى تحرّر الذّات من هذه الشهوة، (ص ٢٣٧).

- الاعتراف بأنّ العدالة تبدأ بالذّات وتنتقل من ثمّ إلى الآخرين، «أي ينبغي أن نمارس العدالة قبل أن نطالب بها الآخرين» (ص ٢٣٧).

- أن ندرك أن ثمّة حقيقة هي الواقع الدّاخليْ، وهذا يتطلّب تعرّي الإنسان أمام ذاته. (ص ٤٢).

في هذا الحساب الّذي أبرزنا بنوده تبرز أهمّيّة الاختلاف - اختلاف اسكندر، في الرّواية - عن الأشخاص الآخرين. وهو اختلاف يشبه اختلاف قبلان (الجدّ) عن أبيه الخوري مارون، من حيث هو اختلافُ الضّحيّة عن الجلّاد، واختلاف هجرة الجوع عن هجرة الشّهوة، واختلاف التجذّر بالحرّيّة عن الارتهان للحرب، واختلاف قايين عن هابيل.

«اسمعْ منّي، مهما كان الأمر افعلْ مثل جدّك قبلان وليس مثل جدّي الخوري

مارون» (ص ٢٣٤)، هذا ما يقوله خليل لابنه يوسف، مضيفاً: «الخوري مارون، كأنّه من هذا العصر، ذكي، لكن جلّاد، جلّاد. . .»

العطل:

ترفض الرّواية موقف الجلّاد، ولكنّها تحاول أن ترى إلى جذور المشكلة.

«نحن أفواج في دير، أو سجن، له باب واحد مفتوح في زمن ضاع(. . .) مجموعة خائفين» (ص ١٦٠/١٦١)؛ هذا ما يقوله يوسف نقلاً عن أبيه خليل.

ومقولة الخوف من قاتل مألوفةٌ في الخطاب المسيحي المتداول، بما في ذلك الخطاب الأدبيّ. ففي رواية **آرابيسك** يقول أمين حين يرى صورة مخايل الأبيض وهو يتأمّل في جثّتين من جثث مجزرة صبرا وشاتيلا: «خلف هاتين الجثّتين الهامدتين(. . .) [تكمن] مشكلةُ المسيحيين في لبنان الّذين ذُبحوا، هؤلاء الّذين ـ منذ ستينات القرن الماضي ـ يضطهدهم الدروزُ والمسلمون. . .»[٢]. ولكن رواية **آرابيسك** تنتهي بدعوة داوود (اليهوديّ) لمساعدة آل شمّاس (المسيحيين) في بناء البيت، في حين ترد **الظلّ والصدى** المشكلةَ إلى قايين، أو إلى العطل؛ و«العطل هو الخليقة»، والحرب «تقع لأنّها من ضمن العطل كالولادة والمرض والموت»[٣]. ولهذا يقول اسكندر: «أنا لم ألد كي لا أساهم في العطل» (ص ٤٦٩)، ويقول عن الخوري مارون: «قد نكرهه، لأنّه أورثنا المشكلة».

تبرّر **آرابيسك** المشكلة؛ وأمّا **الظلّ والصدى** فتعلّلها رادّة إيّاها إلى الذّات، إلى صوت يقول وصدى يردّد ويُنتجُ التّكاثرَ. الصوت، حسب الرّواية فرد، والصّدى جماعة. والجماعة تردّد ما قاله الفرد. فكأنّ الرّواية تقول بأنّ الموارنة اليوم يردّدون ما قاله الخوري مارون ذات يوم، على اعتبار أنّه هو الّذي «أورثنا المشكلة».

«الخوري مارون شرٌّ خلَّف قبلان، وقبلان خلَّف خليل، وخليل [خلَّف] يوسف، والشرّ يخلِّف الشرّ ولو بعد جيلين» (ص ٩٣).

«طريق طويلة من أبناء قايين» (ص ٩٣).

---

(٢) انظر رواية أرابيسك لأنطون شمّاس، ص ٢٧١. النسخة الفرنسيّة المترجمة عن العبريّة، دار «آكت للترجمة»، باريس ١٩٨٨.

(٣) الظلّ والصدى ص ٤٦٩. مرجع مذكور. وسوف نعود إلى ذكر الصفحة في المتن حتى الانتقال إلى موضع آخر.

طـريق طويلة من إرث الشرّ، من إرث المشكـة و«الجماعـة تحمي الفرد. هكـذا يظن الفرد. لكنّ الجماعة فعل عبثي، فعل الصّدى» (ص ١٦٠).

الجماعة ليست إذن الصـوت الحقيقي، ليست ذاتها ولا حقيقتهـا، ليست واقعها ولا زمنها. . . بل هي مجرّد صدى لصوت كان شرّاً. تُكرّرُ الجماعةُ الصوتَ فيتكاثر ولا تكون إلّا صداه.

لكن اسكندر فرد آخر وصوت مختلـف في الـزّمن الحاضر، معـه ينحرف المعنى في الرّواية، يتغيّر الموقف وتختلف الرّؤية للواقع والتّاريخ. إنّه فـاصلةٌ، أو نقطةُ بـداية في قلب الحرب الأهليّة في لبنان، أو هذا ما تحاول أن تقوله الرّواية. فهذه الرّواية هي حكاية مشكلة، و«هي صوتان»:

ـ الفـرد قايـين الّذي نهج درب القتـل، قتـل أخيـه، لحـل المشكلة المسيحيّـة: مشكلة الهجرة، أو الهجرات، والأصل والهويّة والضّحيّة والجوع. . . فكرّرته الجماعة، فتكاثر وكان شرّاً.

ـ والفرد اسكندر، المختلف، الّذي ينظر إلى درب آخر لحلّ المشكلة، درب لا يقتل فيه الأخ أخاه.

اسكندر: الفرد في معادلة التميّز والمعرفة:

عـلى هذا النّحـو تحاور الـرّواية المـاضي، ولكن لتحـاور الحـاضر، ولتكشف فيـه الصّدى، أو صدى صوت من الماضي، صوت فرد كرّرته الجماعة فتكـاثر في الحـاضر. قوام الحوار صوت اسكندر المختلف؛ فرد آخر يبدأ خارج الصّدى وكأنّه وجد ليكـون في قلب الأشيـاء أو لا يكون. وقلب الأشيـاء هو مـا حوّل اسكنـدر إلى شكل مغـايـر فكرهه الآخرون. ولكن اسكندر هـو ذاته، ولن يغـيّر هذه الـذّات ليصبح مثلهم، لأنّ هـذه الذّات هي «تمجيـد لصـورة إلهيّـة لـلإنسـان»، أو هي «ذات إلهيّـة» (ص ٢٠٦). والإلهيّ فيه هو صوته الفرد لا الصّدى، وهو الحقيقة الّتي تكشف الصّدى.

الذّاتي الإلهيّ في اسكندر هو اختلافه، ومنه يـأتي الحلّ، لكن المشكلة تكمن في التّاريخ، فكيف يستوي الأمر إذن في الرّواية؟

ليس الذّاتي فعلاً، أوعملاً، بل هوصوت، كلمة، أومعرفة، أي هوفاعل يعيد النّظر في التّاريخ ويكشف معنى المشكلة.

تقطع المعرفة مع صوت الخوري مارون، صوت الفرد في التّاريخ لأنّها نقيضه، ولكنّها تحاور صداه، الجماعة، أو المارونيّة، في الحاضر، راسمةً بذلك ما يبدو وكأنّه خطٌ آخر في العلاقات اللّبنانيّة.

في الحوار يحافظ الّذاتي الإلهيّ في اسكندر على تميّزه وتعاليه. فصوته هو أشبه بمرآة موضوعة خارج الزوايا المتقابلة في الحرب، أو خارج المواقع المتصارعة فيها. وهي من موقعها تُري، تعكس ما وراء الظلّ وتكشف صوت الصّدى. والصّدى هو الآخرون، شخصيّات الرّواية المشاركة في الحرب، وهم في غالبيتهم الفاعلة مسيحيون يدافعون، حسب ظنّهم، عن الوجود المسيحيّ. إنّهم في نظر أنفسهم الضحايا الّذين يقولون: إذا لم نقلتهم قتلونا أو، كما يقول أسد: «هذه المرّة لن نُذبح كالنّعاج» (ص ١٦٦).

ما يقوله هؤلاء صدى تحاوره الرّواية، أو يحاوره اسكندر دونَ الدّخول في علاقة صراعيّة مع أحد. فاسكندر ذاتٌ صافية، متحصّنة بالإلهيّ فيها. هكذا تتجلّى العلاقة الصّراعيّة لا في اسكندر بل في يوسف: يتأمّل يوسف اسكندر من بعيد، يسمعه يحاور أباه خليل (والد يوسف) من بعيد، يفكّر فيه من بعيد، ويعيش صراعاً داخليّاً مع ذاته، هو، في الوقت نفسه، صراعه مع شخصيّة اسكندر. وبهذا الصّراع الدّاخلي المرتكز إلى صوت اسكندر، يبدو يوسف صورةً لمعاناة التحوّل في وعي الجماعة؛ فكأنّ يوسف أثرٌ لحوار الصوت (اسكندر) والصّدى (يوسف).

صوت الحاضر هو اسكندر، ولكنّه - بالإلهيّ فيه - يتجاوز الزّمن ويسمو إلى مطلقٍ له هو حقيقته. وأمّا يوسف فهو في الحاضر إرثَ الماضي: إنّه حفيد السلسلة. هو يوسف بن خليل الّذي اكتشف الصّدى أوّل مرّة في كنيسة السيّدة، فراح يخلقه. يقول فتقول الجُذُر، ويكتشف إمكانيّة التكاثر (ص ١٦٠). لكنّ الصّدى الّذى اكتشفه خليل يرجّع صوت الخوري مارون، صوت الفرد في ذلك التّاريخ.

ما يعيشه يوسف من صراع، على امتداد الرّواية، هو صراع مع اسكندر لكن داخله. كأنّ يوسف في هذا الصّراع هو من طينة الإنسان المادي، أو البشريّ الّذي مازال يعاني مشاعر الرّغبة في التّملك والسّلطة، مازال الصّدى لتلك الشّهوة الّتي دفعت بجدوده إلى ترك الجبل، والتّوجّه إلى المال والمدينة، أو كأنّه مازال الصّدى لرغبة الانتقام، للشرّ، لقايين الّذي يبدو وكأنّه من هذا العصر: ذكيّاً، ولكنّه «جلاّدٌ، جلاّد».

وكأنّ اسكندر في هذا الصّراع هو من طينة الإنسان الرّوحي المتحرّر من شهوة السّلطة والتملُّك. كأنّه هابيل حين يكون قادراً، كأنّـه صوت المحبّـة الّذي لا يـأتي من موقـع الضّعيف. إنّه صوت التّحرر والتّجذّر في الهويّة، هويّة الّذات الّتي هي «تمجيد لصورة إلهيّة للإنسانيّة» و«الّتي لا تغيب عن أرضها الشّمس» (ص ٣٦٤). إنّه صـوت الكوني في الفردي.

بين اسكندر ويوسف تبرز «مارت»، المرأة الغـربيّة الّتي تعيش مـع اسكندر دون زواج، ويحبّها يوسف بدافع الحسد والغيْرة من اسكنـدر. بوجـودها هـذا تبدو مـارت دلالـةً تنسج الفـارقَ بين الصـوت والصّدى: ـ الصـوت (اسكنـدر) الّـذي لا يلد ولا يخلق الصّـدى، ويسمو إلى المـطلق، غني ولكن لا تتملّكـه شهـوة المـال، محبٌّ ولكن لا تتملّكه شهوة الآخر، قوي ولكن لا تتملّكه شهوة العنف؛ والصّـدى (يوسف) الّـذي يعاني شهوة التملّك للمرأة والمالِ والقوّة.

وقف اسكندر خارج الحرب، ودخلها يوسف فعاش صراعه مع اسكنـدر داخل نفسه وعانى المعاني الباطلة للحرب، فانتهى إلى الاعتراف بأنّ القتل كان للقتـل وحده (ص ٥٠٩)، وكان بذلك الوعيَ الّذي أوصلت إليه الرّواية.

في منزله في بيروت الغربيّة بقي اسكندر، لا لأنّـه تبنّى موقف النّـاس فيها؛ كـما أنّ صعوده إلى كفرمـلّات لم يكن قبولاً منه بقول أهله فيها. لقد قيّد اسكندر نفسـه، عزل نفسه عن الطّرفين، أغلق أبواب داره عليه، وغطّى أثاثه وتحفه بالبياض، تحصّن في وحدته فكان مع ذِاته، مع الّلاَلَوْن وكأنّه يعـبّر بذلـك عن تحرُّره من كـلا الطرفـين أو من الموقفين، ولسانُ حاله:

«هنا لن أكونَ كما يشاؤون، وعندكم أيضاً لن أكون كما تشاؤون» (ص ٤٧١).

هذا ما قاله ليوسف. وحين ذهب اسكندر إلى كفرملّات، فيما بعد، فإنّما لوداع أمّه الوداع الأخير، وليترك الرّواية، أو لتتركه الحكايةُ مُطارَداً بالرّصاص.

يوسف: الجماعة في معادلة الشهوة والخراب.

اعتصم اسكندر بطهارته، وقبـل يوسف الـوسخَ (ص ٥٠٣) فـدخـل الحـرب ليكتشف، في نهاية الرّوايـة، أنّـه دخـل متـاهـةً رأى آخـرهـا، كـما يقـول، «بـراقـاً» (ص ٥٠٨). وأمّا درب المتاهة فكان الانتقـام: لقد قُتـل خليلٌ والـدُ يوسف، فـوقف

يوسف على حواجز القتل ليثأر لأبيه، و«رأى أنّه لن يشبع من القتل لأنّه لم يقتل قاتل أبيه» (ص ٥٠٢).

شهوة القتل الّتي استبدّت بيوسف بدافع الانتقام، تجد مرجعاً لها عند ميشال القائد الّذي كانت الشهوة تأكل عينيه.
«كنّا نحب الشهوة في عيني ميشال» (ص ٣٩٩)، يقول يوسف.

وبعد أن صوّب إدغار (رئيس حاجز «التباريس») رصاص الكلاشينكوف على المونسنيور فأصابه، قال ميشال:
«من يسكن مناطقنا يجب أن يخضع لمنطقنا» (ص ٤٠٣).

هكذا كانت الشهوة: شهوة القتل، وشهوة السّلطة، وشهوة المال (عند أسمر وغيره) أو الشّهوات الّتي تحاربها الأديان، تقود في نظر الرّواية، إلى الخراب (ص ٣٩٩).

يعيش يوسف صراعاً مع الذّات هو، في دلالته العامّة والعميقة، صراعٌ في الوعي الجمعي الطائفي، المسيحيّ، تعكسه الرّواية. والصّراع هو حركة نموّ واكتشاف ومعرفة، بدءاً من اسكندر ووصولاً إليه، إلى اسكندر الثابت بمعناه، وبمعرفته منذ بداية السّرد حتى نهايته، ولعلّه كان كذلك قبل دخوله الرّواية.

يعاني يوسف جدل التأمّل والسّؤال، أو جدل الجهل بحقيقة اسكندر ومحاولة معرفته... ثمّ يكتشف الحقيقة أو حاجته الجامحة إلى العنف، «كأنّ العنف هو الهدف ولا شيء سواه» (ص ٥٠٢).

يكتشف يوسف المعنى الّذي كان اسكندر يراه. يكتشف أنّ الحرب اللّبنانيّة ليست سوى ظلّ وصدى، شبيهة بحروب العشائر وبجميع الحروب؛ إنّها غنائم، **يقتلون ويعيشون ممّا يغنمون.**

«صرت سارقا» (ص ٥١٢)، يقول.

الحوار المسيحيّ المسيحيّ: أو حوار الصوت ضدّ الصدى:

حوار يوسف مع ذاته هو الحوار المسيحيّ المسيحيّ الّذي تقيمه الرّواية في حاضر حكايتها. لكن المسيحيّ هنا ليس المسيحيّ بالمعنى الإيمانيّ الدّيني، بل بمعانٍ أخرى: واحدها كائنٌ في التّاريخ ويشكّل حوارَ الرّواية مع الماضي، والباقي كائن في الإنسان

نفسه، أو في الشّهوة الّتي تغلب عليه. ولذا فإنّ حوار يوسف مع نفسه يبدو أعمّ وأبعد منه. إنّه حوار الرّواية ضدّ الجماعة، الصّدى، وضدّ المشاركين في الحرب بالفكر والسّلاح والمال، ضدّهم جميعاً بدوافعهم المستترة. إنّهم، وكما تسمّيهم الرّواية، محاربو **الظّل** .

السّرد الّذي يخلّع أبواب الذاكرة ويتركها تحكي طويلاً، وبلا خوف، عن الماضي، يتمدّد على مساحة واسعة من الحاضر لينسج كوامن الذّات، وليفصح عمّا لا تفصح هي عنه.

في هذه المساحة، مساحة الحوار مع الحاضر، تتشكّل إشارات هامّة لخلفيّة الظلّ وتتهاوى المعادلات الّتي صاغتها الحرب وشرّعت على أساسها القتالَ.

أبرز هذه الإشارات يقول بأنّ الحرب هي:

ـ حرب غلبت فيها القضيّة على الوطن وصارت القضيّة قضايا، وصار كلٌّ من هنا وهناك يدافع عن قضاياه (ص ٤٦٣).

ـ حرب يلتقي فيها «اليمين واليسار متعانقين خلف الظّهر، كلاهما يقتل، كلاهما يسرق، كلاهما يكذب، كلاهما يتعصّب. . .» (ص ١٩٠).

ـ حرب غدت «سلوانا، قوتّنا، قوّتنا. . .»، لذا يجب أن لا تنتهي! (ص ٥١١).

ـ حرب الأغنياء الّذين شجّعوا «أسمر» على تهديم المدرسة (ص ١١٠).

ـ حربُ مَنْ «نذر نفسه للاستعمال، للارتهان لأحد أو لشيء، أو لشعار وليس لإيمان أو عقيدة أو موقع، وهنا الهاوية، هنا الجحيم. . .» (ص ٤٤٢).

«هل عرفت لماذا تحارب؟» يسأل اسكندر.

«لا»، يقول يوسف.

يوسف الصّدى لا يعرف.

لكن اسكندر الصوت المختلف يعرف.

الصوت:

حقيقة الحرب وحقيقة الثّورة

صوت اسكندر، الفرد، مبثوث في الرّواية، وهـو صوت الـوعي النّقدي، وعي الرّواية المعارض لكلّ المواقف الأخرى.

الـوعي النّقدي، صـوت الفرد، لا يقف عنـد حدود رفض الحـرب، بل يقـدّم معرفة بأهدافها وبدوافعها المستترة، يكشف الـظلّ، ينسج إشـاراته الخلفيّـة، ويفصح عن القصد المستتر.

يبدو الصوت معارضة في وجـه المعارضـة، أو ثورة عـلى «الثّورة». فلئن كـانت الحرب، حسب البعض، هي ضدّ اسرائيل وأميركا، فإنّ الصوت يفصح بأنّها لحساب اسرائيـل وأمـيركـا (ص ١٩١). ولئن كـانت الحـرب، حسب المعلن، هي من أجـل الـوطن والقضيّة والمصـير، فإنّ الصـوت يكشف أنّها ضـدّ الـوطن والقضيّـة والمصـير (ص ٤٦٩). فهذه الحرب هي من أجل الإبقاء على العطل، ولو كانت ضدّه لخاضهـا اسكندر.

يفصح صوت اسكندر، من حيث هو حقيقة لا صدى، عن فهم آخـر للثورة. ينقد ما يراه الآخرون ثورة، لأنَّ ما يراه الآخرون ليس إلّا صـدىً وظلّاً لمـا هـو ضـدّ الثّورة.

يفصح صوت اسكنـدر عن حقيقة الثّـورة التي هي ثورة الإنسان على ذاتـه. الثورة هي تغيير على مستوى الذّاتي بما يعنيه من وعي، ومعرفة، وإحسـاس وحلم ورغبات، وعلاقة بالآخر.. إنّها ثورة في الكيانيّ، أي مجاهدة للارتقاء بالهويّة: هويّـة الإنسان في الطبيعة والتّاريخ.

صوت اسكندر الفرد هو منظور الرّواية، وهو وحـده النقدي المختلف عن كـلّ الآخرين، جوهـري بمعدنـه، لذا يتـوجّه إلى جـوهريّ في الإنسـان، ويرى أن تكـون الحرب ضدّ العطل الّذي أفسد الجوهري فيه، أي ضدّ الشهوة في تعـدّد معانيهـا. أمّا جوهر المعاني فهو الحبّ بـلا شهوة؛ وهـو ما نـراه بين اسكنـدر ومارت: سلوك دؤوب يمـارسه اسكنـدر للتعبير عن تحـرّره من شهوة التملّك ومـا يلازم التملّك من سلطة أو سطوة.

علاقة اسكندر بـ مارت تبدو في الرّواية رمزاً لكلّ علاقة حبّ أخرى موصوفة بالاستقلال والحرّيّة: علاقة تبدأ من الكينونة الإنسانيّة وتنتهي في مكان تتحقّق فيه. وبين الإنسان والمكان ترتسم الهويّة. لا ترتسم الهويّة بتملّك الآخر، كما أنّها لا تقتصر على تملّك المكان، بل هي مسألة في الجوهر، في الذّات، في التحرّر من الشّهوة. أو هي مسألة ترسم لنا المعادلة التالية:

نعطي دون خضوع.
نأخذ دون تسلّط.

يتجاوز المنظور النقدي في الرّواية الرفضَ، إلى المعرفة، لذا فإنّه حوار يصوغ جدل السّؤال والجواب. تحارب الرّواية الحرب ولا تكتفي بعرضها، تكشف قصدها فإذا هو كما يقول اسكندر:

«إحراق بيروت، المقصود إحراق بيروت، احتلالنا، من الجبل إلى الشاطئ، نحن في خطر، نهجّر ويهجّرون، يُهجّرون ونهجّر، تعبئة الحقد ليوازي حقدهم، تعبئة الحقد ليوازي حقدنا، تعبئة العنف، هنا وهناك كي لا يبقى مكان للعنف». (ص ٣٩٨).

في هذه اللّغة إشارة معرفيّة واضحة إلى طرف ثالث، فالحقد تعبئة من خارج، وضدّ «هنا» و«هناك». إنّها تعبئة من أجل العنف. العنف هو غاية الحرب لا الوطنية والوطن.

وبهذه الإشارة تخرج الـ «هنا» والـ «هناك»، أو الـ «نحن»والـ «هم» من إطار الثّنائيّة، ثنائيّة الطّائفتين والمنطقتين. تصير الـ «هنا» هنا فقط والـ «نحن» نحن فقط، وأمّا «هم» فتصبح طرفاً ثالثاً يتجاوز في الرّواية الوجودَ الفلسطيني (ص ٣٩٦) ليشير إلى فاعل أوّل هو المرجع الأساس في التعبئة والقتال.

تكشف الرّواية القصد، فيقول اسكندر بكلّ وضوح:

«إذا حاربنا سيحصل ما يريدون أن يحصل، وما يريدونه أن يحصل، على حسابنا سيكون» (ص ٣٩٥).

الـ «هُمْ» في لغة اسكندر توحّد الـ «أنا». الـ «هم» الفاعل الرئيس ترفع عن الـ «نا» معنى الفاعل، تحيل لغة اسكندر هذه على معنى الظلّ والصّدى. وفي «سيكون»، كلام على المستقبل هو بمثابة معرفة مسبّقة بالعواقب.

يـرفض اسكندر الحـرب من داخل قصـدها، من المنـطق الّذي يحكم منطلقها، يرفضها من مـوقع المعـرفة لا من مـوقع النّـظر المشهدي، الّـذي هو أثـر للحدث، أو لـوقـائـع الحـرب. وهـو، من هـذه المعـرفـة، يـرى وقف الحـرب بـالإحجـام عنهـا (ص ٣٩٥).

إنّه صاحبُ موقفٍ نقيض.

لكن ما يقولـه اسكندر في الـرّواية هـو كتابـة في زمن الحرب. ولهـذا فإنّـه يبدو كلاماً، أو موقفاً ذهنيّاً، لأنّه في لحظة الانفجار، أو في الحـدث، فاعـلٌ بلا فعـل. ربّما لـذلك تكسر الـرّواية زمنَ عـالم حاضرهـا، تفتحه مـطوّلاً عـلى المـاضي، فـالثّـورة في منـظورها ثـورة في الكيان، وهي بهـذا المعنى لا تكـون بـالحـدثي، بـل بـالمعـرفي، أو بالثّقافيّ: ثقافيّ له من التّاريخ جذورٌ تعيد الرّواية فيها النّظر، تحاورها وتنقدها، فتنتـج المعرفة، وله من المستقبل الإمكان وهو ما يسعى إليّه السّرد.

ثـورة في الكيان هي ثـورة **الظلّ والصّدى**، وهي، في معنـاهـا الأعمق، ارتقـاء بالذّات البشريّة إلى الذّات الإلَهيّة في الإنسان.

هل هي نظرة فوقيّة للحل؟

أم هي نظرة ترتكز إلى اللوغس الديني المسيحيّ لتكشف أنّ المشكلة ليست كـما يظن أصحابها مشكلةَ المسيحيّة، بل هي مشكلة الظلّ والصّدى؟

ربّما!

وربّما فسّر هذا انفتاح الرّوايـة على مـاضي الأجداد والآبـاء المسيحيين، واختيـار غالبيّة شخصيّات الحاضر الرّوائي من أحفادهم.

الرّاوي: فاعل يعود إلى الحكاية

من هذا الموقع ـ من موقعِ الكلام على الحرب في حدود المشكلة المسيحيّة بشكل أساسي، أو في حدود الحوار لرؤية المسيحيين للمشكلة، ومن موقع المعرفة النّقديّة الّتي تقـول بضرورة إيقاف الحـرب بالإحجـام عنها، وبـالتالي بضرورة الخـروج من منـطق العـلاقة الثنـائيّة المسيحيّـة الإسلاميّـة، للدخول في العـلاقة الصحيحـة والحقيقيّة مـع الوطن ـ تنعطف رواية **الظلّ والصّدى** بالكتـابة اللّبنـانيّة، كتـابةِ العقـديْن الماضيـين، لتضعهـا مجدّداً في مـوضع الفـاعل دون أن تستهـدف ـ شأنها ـ صيـاغةَ عـالمٍ يتحـوّل الفاعلُ فيه، (الرّاوي، أو بطل الكلام وصاحبه) إلى مجرّد شاهد.

ينكسر زمن القصّ بشكل حادّ وواضح في **الظلّ والصّدى**»، ويتخلخل عالمها، ومع هذا فإنّ **الظلّ والصّدى** تفارق رواية المشهد في نمط البنية. ذلك أنّ السّرد إذ ينكسر ويتخلخل فإنّه لا ينسج في **الظلّ والصدى** تزامنَ عالمه، كماهو الحال في رواية المشهد. يحافظ السّرد في رواية يوسف حبشي الأشقر على نمط التّوالي. والانكسار في زمن القصّ هو فواصل تقسم الرّواية إلى فصول، أو إلى محاور تتجاور أكثر ممّا تتداخل وتتبنْين. لا يبدعُ انكسارُ زمن القصّ في **الظلّ والصدّى** تقنيّة سرديّة كما هو الحال في تعامل رواية المشهد مع الزّمن السّردي المتخيَّل. وهكذا يبقى التسلسل، رغم الانكسار والخلخلة، هو ما يحكم خيط السّرد، أو هو الطّابع العام لبنية رواية **الظلّ والصدى**.

استنتاج

أمام هذه التّجربة اللّبنانيّة للكتابة الأدبيّة بشكل عام، وللكتابة الرّوائيّة بشكل خاص، يبدو لي الأمر وكأنّنا أمام كتابة نبحث فيها عن فاعل نراه يترك لشكل الكتابة أن يتحكّم فيه، فالكتابة هذه مشغولة بنمط بنيتها، فكأنّها بذلك تودّ أن تقول بتشكّلها اللّغوي لا بتعبيرها؛ تتقدّم بلعبها الفنّي، تحاول شكلاً ثقافيّاً نوعيّاً للسّرد. ويبدو تكنيك الكتابة همّاً، به تودّ أن تقول ما تقولُه وكأَنّ الكتابة بحث عن شكل يوائم قول الحرب، أو كأنّها بحث عن إنجاز فنيّ يبني ما هدّمته الحرب، تبني:

المشهدَ.
مشهدَ الخراب.

منه تحاول الكتابة أن تصوغ قيمها في الثّقافيّ الفنيّ: فهو في الثّقافيّ شهادة ضدّ الحرب، موقف ضمنيّ معارض، ينتقد **تهاوي معنى الثّورة فيها، أو معاني الإصلاح والمقاومة والتغيير، وقد تهاوت هي نفسها**. وهو في الفنّي تدوين أو نقل للحكاية، يتوسّل الحوار، نطقَ النّاس، حكاياتهم ولغاتِهم. إنّه كلام يلتصق بالمرجع، يزامنه فيبدو بلا زمن. وهو بذلك كلّه المشهدُ الّذي قد لا تقنع أجيالُ الوعي البصريّ القادمة، أجيالُ تكنولوجيا الصّورة وآليّات التّركيب، أو القصقصة والتوليف، بغيره، أو قد لا يقنعها غيرُه.

غير أنّ ما يتعدّد في **الظلّ والصدى** ليس المشهد بل معاني الرّائي. ومعانيه معرفة، أو

وعي وإدراك. لذا لا يشعر الرّائي (الرّاوي) بالضياع، بل هو فاعل، أو ذات تشعر بقوّتها أمام جهل الآخرين وضلالتهم.

الرّائي (الرّاوي - الكاتب) يلتقي في كتابته، كما يبدو لي، مع الكتابة الشعريّة المستقبليّة، كتابة الرّؤيا في السّتينات؛ لكنْ يبقى المنطلقُ عنده هو الرؤية.

كيف؟

وهل أسقط، بهذا الكلام، في التّناقض، أو في المحال؟

لا.

فالمسألة مسألة حركة في الزمن الرّوائي. فكأنَّ الرّاوي - الكاتب يتحرّك، بحكم اتّساع زمنه وامتداده بين الماضي والحاضر، بين الرؤية والرؤيا، أي بين الواقع والإمكان: معرفة ما قبل، المستقبل أو استشرافه. فكأنَّ روايته بذلك هي استمرار لرواية ما قبل الحرب، رواية الرؤية، وهي أيضاً تطوير لها باتّجاه الرؤيا الشعريّة؛ وكأنّنا في **الظلّ والصدى** مع سرد يتقاطع فيه النّثري والشّعريّ لا كلغة، **بل كنطق وتعبير هما شعريّة اللّغة.**

كما أنَّ المسألة مسألة بنية: ففي **الظلّ والصدى** تتعدّد المحاور كما **في طواحين بيروت** (ليوسف عوّاد). في كلا الرّوايتين يتّسع عالم السّرد، وتبدو الشّخصيّات وكأنّها تتقاسم دور البطولة، فيترجح الفاعل الرئيسي بينها، ويبدو أحياناً على وشك التّراجع عن مركزيّة الفعل. ومع هذا تفارق **الظلّ والصّدى**، بنيويّاً، **طواحين بيروت**، فتعدُّد المحاور في الرّواية الثانية يحرص على نسج تماسك عالم الرّواية، ربّما لأنّ هذا العالم يتّسع، بشكل أساسيّ، في حدود زمنه الحاضر: زمن لبنان الّذي يسبق الحرب، ويهيّىء، بالتّناقض فيه، لانفجار الحرب. وأمّا المحاور في الرّواية الأولى فتتعدّد مخلخلةً عالم الرّواية. يخلخل تعدّد المحاور عالم **الظلّ والصدى** ليترك زمن الحاضر مجالاً رحباً لحضور الماضي فيه.

بهذه المفارقة تبتعد **الظلّ والصدى** عن **طواحين بيروت** لتقاربَ رواية المشهد، لكن دون أن تماثلها. وتلامس **الظل والصدى** بتخلّخل عالمها تفكّك عالم رواية المشهد.

تصارع الكتابةُ الأدبيّة الحربَ بأدواتها الخاصّة. تهدم الحربُ الواقعَ المرجعيّ، وتهدم قيمهَ، فتسعى الكتابة لإنتاج قيمها المختلفة في الثّقافة والأدب. وهي بهذا السّعي تبدو وكأنّها تتأرجح بين الفنّ السوسيولوجي والفنّ للفنّ:

تميل إلى الفنّ السوسيولوجي، أو هذا ما تبدو أنّها تفعله، بارتكازها إلى الأدلّة وبإضمارها توجُّهاً يحفز القراءةَ على رفض الحرب، أو الاحتجاج عليها؛

وتميل إلى الفنّ للفنّ، أو هذا ما تبدو أنّها تفعله، بتهميشها الذّاتَ الفاعلةَ (البطل أو الرّاوي البطل...)، وبتغليب حضور الموضوع ـ الحدث فيها.

وهي إذ تهمش هذه الذّات، تتخصّص بمرجعيّتها، وتفارق الرّواية الغربيّة الجديدة. ففي هذه الأخيرة كان تهميشُ الذّات مرتبطاً بتعاظم سلطة الآلة وطغيان حضور المؤسّسة ووظيفتها، في حين جاء تهميش الذّات في الرّواية اللّبنانيّة مرتبطاً بطغيان الحدث ـ الحرب وما عنته من سلطات إيديولوجيّة مختلفة. فكأنّ الرّواية اللّبنانيّة تبني لها بذلك مكاناً جديداً يضعها بين واقع السّياسة وتمرّد الأدب، أو بين راهنيّة السّياسة واستراتيجيّة الثّقافة والفنّ.

هكذا يبدو لي الأمر من جهة.

وأمّا من الجهة الثّانيّة فإنّ الأمر يبدو لي وكأنّنا أمام كتابة مازالت تعاني قلق تشكّلها الّذي هو قلقُ فاعلٍ يودّ أن يقول أكثر ممّا تقوله الكتابة بشكلها. يرفض هذا الفاعل ـ الرّاوي ـ البطل ـ الكاتب ـ المثقّف، سيادةَ الكتابةِ عليه، فهو منتجها ولذا يرفض الوقوع تحت سلطة شكلٍ هو بالتزامن فيه مطلق. بالتزامن يتسيّد الشكل، وقد ينفي التّاريخي، أو قد يُدخله في آليّته فيغيّبه، وذلك حين يتراجع الفاعل أو يتميّع الموقف منه.

يصارع الفاعل، في الكتابة اللّبنانيّة الّتي تعاني قلق تشكّلها، زمناً يتهمّش فيه المثقّف. يعاني مسألة دخوله في آليّة هذا الزمن، أو مسألة تألينه فيه، وهو بذلك فاعل يتمزّق، يضيع، لا يعرف... فتكتبه الكتابة.

وفي هذا البحث المزدوج: بحث الفاعل في الكتابة وبحث شكلها، نرى إلى قلق الثّقافة ومعاناة سؤالها: قلق الحضور في الحدث والتّاريخ، ومعاناة التميّز في التّعبير والأدب... والحرب فاصلة في المسار وانعطافةٌ في القيم.

الفصل الرابع

العطل الآخر: «أيّام زائدة» لحسن داوود

يقدّم حسن داوود لغة روائيّـة مميَّزة للحكـاية الّتي تحكيهـا روايته، فتقـارب هذه الحكاية أكثر من حكاية أو توحي بها حاملةً بعضاً من خصائصها.

الحكاية في **أيّام زائدة**(*) أبعدُ من المكان الّذي تحكي عنه. وما يبدو عـطلاً إنّما هـو عطل آخر مختلف عن ذاك الّـذي تحكي عنه **الـظلّ والصّدى** ليـوسف حبشي الأشقر. فالذّاكرة في رواية حسن داوود أشبه بمرآة ترى فيها الـذّات، وقد فـاضت أيّامُهـا وزادتْ، عطلاً آخر، هو عطلُ المكانِ نفسه بما يعنيه من فضاء للحركـة والعيش ولارتسام وعي بالنّاس والأشياء.

تخرج **أيّام زائـدة** بلغتها الـرّوائيّة من الحـرب ولغتها، ولكن قراءتها تحملنـا على التّأمّل في هذا الوسخ الّذي يبْرز، في مرآة الذّاكرة، لصيقاً بالمكان؛ فكأنّه يفيض، كما الأيّام، ليمسّ الدّواخل، أو كأنّه في المكان زمن وفي المرآة ذات.

لكن، يبقى ما يوحي بـه وسخُ المكـان، دلالةً قـائمة بـالقراءة، وتبقى الـرّواية مفتوحة على قراءات أخـرى، أي على دلالات أخـرى في الرّاهني والـزّمني. وفي ذلك إبداعها.

في زمن الحـرب، أو في سنواتهـا الأخيرة، كتب حسن داوود روايتـه **أيّام زائـدة** (١٩٨٧ - ١٩٨٨). ولكنّه لم يكتب عن الحرب. ولعلّ في هذا مفارقة تستأهـل التوقّف والتساؤل.

فـالحرب اللّبنـانيّة، أو الحـرب في لبنان، شكّلت مـرجعاً ازدهـرتْ به الكتـابـةُ الرّوائيّة، حتّى صار الكلامُ على روايةٍ لبنانيّةٍ مميّزةٍ أمراً ممكناً، أو واقعاً. كذلك شكّلت هـذه الحرب مـادّةً لافتة، ومـوضوعـاً جاذبـاً، بل وأسـاسيّاً لـروايـات بعض الكتّـاب العرب.

الرّوائيُّون والقصّاصون النّاشئون في لبنان تلازم مجيئهم إلى الكتابة وقيـامَ الحرب في وطنهم. ومن كـان كاتبـاً قبل الحـرب تحوّل بكتـابته نحـوها وصـارت الكتابـة، لا

(*) صدرت عن دار الجديد، بيروت ١٩٩٠.

الرّوائيّة وحسب، بل كلُّ كتابة، بمثابة تعبيرِ الحرب، تقولُها وتتنفّس مناخَها لتصبحَ جسدَها ونبضَها بامتياز.

حسن داوود نفسُه تحرّك بكتابته في هذا المحيط، وكتب روايته **بناية ماتيلد** في علاقةٍ واضحةٍ مع هذا المرجع الحيّ والطاغي الّذي غلّف كلَّ شيء، وافترش مساحةَ الرؤية والتفكير، وتغلغل في المشاعر والعقل والدّم والحياة.

كيف تضعُ إذن أيّام زائدة المسافة مع مرجع كهذا وتتحرّر من طغيانه، كيف تترُك المرجعَ الحيَّ وتبتعدُ عن المكتوب به فتحملُنا على أن نسأل عن معنى هذه المفارقة؟

وقد يقال: ما شأن السّؤال عن هذه المفارقة ونحن نودُّ الكلامَ على الرّواية؟ لماذا نطرحُ السّؤلَ عن علاقة الرّواية بموضوع مادامت قد ابتعدت هي نفسها عنه وغيّبته عنها؟ أو لماذا نتوقّفُ عند علاقة لا تتوقّفُ عندها الرّواية، ولماذا نبحث عن الشيء حين يغيب؟

لكنْ هل غياب الأمور حين تكونُ بهذا العمق وبهذه الضخامةِ، أو حين تكون هي زمنَ الكتابة والكلام، وهي الواقع والتّاريخ، وهي ما يقرّرُ الحياةَ والمصير، هو غيابٌ بلا معنى وبلا أثر، لا فينا نحن القرّاء بل في الرّواية نفسها؟ أليس غيابُ الشيء أحياناً هو حضوره في أثرٍ له، أو هو حضوره في الوجه المختلف، أو في البعد الآخر له؟ وهل للمفارقة، أو للمفارقات، حين ترتسمُ في إطار العلاقة بالتّاريخي أن تكونَ بلا دلالة أو بلا مؤشّرٍ قد يكونُ هو مفتاح الدخول إلى العمل المكتوب، وقوام قراءةٍ تسعى للكشف عن حقيقةِ ما يقدّمه عملٌ يدّعي لنفسه الحضورَ في عالم الإبداع؟

هل يمكن لـ **أيّام زائدة** أن تدعيّ لنفسها حضوراً، ربّما مميّزاً، في الإبداع الرّوائيّ اللبنانيّ فتستحقّ القراءةَ في زمن كثر فيه الكلامُ، وفاضت عنه الكتابة، وبات التّغييرُ الّذي أَلزمتْ به الثّقافة العربيّة نفسَها قراراً يُتّخذ بعيداً عن الثّقافة والأدب؟ نسأل هذا السّؤال وقد باتت الثّقافة، ثقافةُ الكلمة خاصّة، أمراً مشكوكاً في جدارته وجدواه، وهو ما دعا الثّقافةَ ـ من حيث هي أساساً نقدٌ وحوار ـ للبحث عن سؤالها القادر على تفسير المرحلة وقد عمّها الخراب ودخلت في عصر السّلطة الأميركيّة، وفي إمرة حُكْم ينصّب نفسه سيّداً مطلقاً للعالم، ويخطّط مصائرَ البلدان والشّعوب، ويُحلّ حضارة الإعلام مكان حضارة القراءة، والتّلقين والتّطبيع مكان التّساؤلِ والتّفكير، والتّكنولوجيا مكان العقل، والآلة والآليّة مكان الإنسان والتّاريخ.

لكن ما دخل رواية، مجرّد رواية، لكاتب، مجرّد كاتب، في وطن، مجرّد وطن وصغير، بكلّ هذه المسائل الكبيرة؟

لعلَّ في قراءة الرّواية قراءةً لا تُسقط التّاريخي، أو تلغي المرجعي، ما يعلّل هذه الأسئلة ويقاربُ أجوبةً لها.

* * *

تكاد الحكاية في رواية أيّام زائدة أن تكون حكايةً بلا حدث أو بلا حدث هام، تكاد أن توّهم بالسّيرة، وتقتصر على شخص الجَد. فهو وقد وصل إلى نهاية عمره يتذكّر ويحكي، أو يحكي ويتذكّر. فمن الحكي المنسوج على قاعدة الصّمت تتمُّ عمليّةُ التذكّر. والحكي كلامٌ في الحاضر. والحاضر هو الصيغة، صيغةُ الفعل الّذي يتحرّك في فضائه الجدُ. فكأنّ الحاضرَ هو زمنُ الرّواية، أو هو الزّمنُ الغالب والمهيمن في كلامها. وهو زمان هرم، منهوك، يقف على حافّة الموت. يتذكّر الجدُّ أيّامَ بيروت وعمله في الفرن الّذي كان يملكه وزياراته للضيّعة ثمَّ عودَته للإقامة فيها بعد أن كبر. . يتذكّر علاقاتِه بمن تعاون معهم في شغله، يفكّر بروابط الجيرة والأهل. . رجال ونساء، أخوة وأبناء، وأحفاد، يبدون من حوله أشبه بالعشيرة. يتذكّر ويذْكر الأرضَ والعقارات والمال، ما اشترى وما أورث، ما بقيَ له ـ وهو قليل موصُوف بالتّداعي والسّقوط ـ وما أعطى ـ وهو محكوم عليه بالإهمال، أو باللاإدراك والجهالة. ولكن الرّواية إذ تنسج سردَها، وبشكل أساسي على قاعدة التّذكّر، فإنّها توهم بأنّ الحاضرَ هو نسيجُ الرّواية: الحاضر، أو الفعل الصيغة، وقد تراجع كلّ شيء فيه إلى حدود الموت والنّهاية.

يترك الماضي بصماتٍ عميقةً على الحاضر، يسمه بما يومئ إلى هويّة ملازمة له: بالوسخ الّذي غطّى بيتنا كلَّه والتصق بزجاج الإبريق ودخل فيه (ص ٢١).

لا يتحرّر الحاضر من ماضيه، ولا ينعتَق من هيأته إلاّ في كلام ينطق به صوتٌ يستيقظ، صوتٌ غدا يرى، هو صوت الجدِّ الّذي لم يعد يستطيع، بعد سكوته، إيقافَ «الدّم القوي الّذي يهبط من رأسي وصدري ويعود ليرتطم بهما» (ص ٦٢). وذلك، كما يقول «من اليقظة الزّائدة وليس من السّقوط في النوم» (ص ٦٢).

والصّوت الّذي يستيقظ هو صوتُ جَدٍّ معمِّر، مختلَفٌ على عمره، يروي بلسانه وبصوتين له، ومع هذا يبقى في الرّواية شخصيّةً لها مواصفات الشّخص الواقعي.

فهو يقضي وقته ـ شأْنَ المسنّين ـ على الكرسي محدِّقاً في الأشياء حوله (ص ٢٦)، ومنتظراً قدومَ الآخرين، ينتقل في مساحة محدودة بين السّرير والمصطبة لقضاء حاجة. يأتون إليه بالطّعام، يصفن في هدوء وحدته (ص ٤١)، يسند ذراعه على حافّة الدرابزين، يبول أحياناً على فسحة الباطون، يأتون له بنظّارة سميكة ليضعها على عينيه (ص ١٧)، يرفع صوت الراديو إلى أعلاه كي يثيرَ انتباهَهم إليه (ص ٧٥)، يأرق. . .

شخص واقعيّ هو الجَدُّ بهذا السّلوك الّذي يُعرْف به المسنُّون، وتنطبق هذه الواقعيّة على المكان الّذي يتحرّك فيه، والنّاس الّذين حوله. فالكاتب حريص على ذكر أسماء الأشخاص جميعهم، والأمكنةِ، ودرجة علاقات القرابة، وتسمية مواضع الأشياء بما يوحي بواقعيّة المكان ويظهرُ هويّةَ القريةِ الجنوبيّة في لبنان، وطابعَ السّلوك ونمط الحياة الاجتماعيّة فيها.

غير أنّ هذه الأجواء الواقعيّة تنطوي على مدلولات ترميزيّة. فلا رموز في الرّواية تخصُّ المكانَ أو النّاس. بل إنّ المكانَ في هيأته والنّاسَ في أوصافهم وسلوكهم وتعاملهم مع المحيط حولَهم، يوحون بمعانٍ أبعدَ منهم، معانٍ لها علاقةٌ بالجواني من اليومي، وباللّامرئي من التّاريخي، أو بما يحدِّد مآلَ الحياة عندهم فيضعها ـ في نظر الروايةِ ـ أمام موتٍ هو في مغزاه ووقعهِ أعمقُ من الموت في الحروب، الموت الّذي به قد نفكّر، نحن القرَّاء. وهذا الموت الأعمق هو موت الحياة من وسخها، وكسلها، وجهلها، وتكرار زمنها، موت «يأتينا ونحن ممدّدون على أسرّتنا» (ص ٧٢).

من مثل هذا الموت يخاف الجَدّ، ولا يخاف من الموت الّذي يحدِث صخباً ويُسيل دماً ونحن واقفون» (ص ٧٢).

هذا الموت. . «هل نوقع أنفسنا فيه»؟ يسأل الجَدُّ سيّد مهدي. وكأنّه بذلك يسأل: هل نترك الموتَ يسلبنا الحياة، هل نستسلم له؟ إنّ هذا الموت هو «الموت الحقيقي الّذي ماته أهلُنا» وهو ما يعيش الجدّ في أسره، لا في أسر موت «يَحدُثُ وضوءُ النّهار قويٌّ من حولنا وينقضي فورَ أن تخرَّ أجسادُنا وتسقط» (١٧٢).

كأنّ الرّواية تشير بهذا الكلام إلى وضعيّة اجتماعيّة يعيشها النّاس المهملون، الغافلون عن صورتهم ووضعهم في هذا الوطن، وفي الجنوب منه بشكل خاص، أو في قراه وأطرافه. وهي، أي هذه الوضعيّة الاجتماعيّة، بمثابة نفيٍ للحياة، أو ظلمة

وموت دائم ٍ فيها، يلغي الكلامُ عليه الكلامَ على أي موت آخر. فهو العلّة الثاويةٍ على عواقبها.

إنّ الموت الّذي يخيف هو - من منظور الرّواية- هذه الحالةُ الّتي صار معها الإنسانُ جسداً ميتاً غيرَ معرّض، كما يقول الجَدُّ، «لأن يموت من صخبه ونزف دمه» (ص ٧٢). فكأنّ الحروب تشترطُ حياةً أو دمّاً لنزيفها. ولابدَّ للجسد من أن يقف حتّى يخرَّ وإلاّ فلا معنى لموته، لأنّه أساساً ميّت فكيف يموت من هو ميّت. إلى هذا الجسد المتهالك، إلى هذه الحياة الميّتة، تلتفت الرّواية وقد استيقظ صوتٌ صامتٌ قارب المائة من السّنين.

تُولّد الرّواية دلالاتِها الترميزيّة، ولكن في مناخ يحافظ على الإيحاء بواقعيّة عالمه، لذا تبني الرّواية عالمها بالتّركيز على عنصر المكان، وتتوسّل أداء تقنيّاً لا يضير تماسك نسيجها، وتناسقَ بنيتها. بل يمنحها طابعها المميّز، ويغني فضاءها الملموم على عالمه الضيّق، وسردَها الّذي يبدو وكأنّه يدور على نفسه.

كيف؟

يشكّل الهرم والتّهاوي وفكرةُ انتظار الموت الّذي يعيش الجَدُّ هاجسَه على مدى صفحات الرّواية كلِّها، المضمونَ العامَ والأساسي في الرّواية. ويبدو المكان، بملامحه المختلفة، معنىً هامّاً في هذا المضون، وعنصراً أوّليّاً في تحديد سمات عالم الرّواية.

المكان في الرّواية موصوفٌ بوسخه وسكونه وقدمه وضيقه وبأشيائه الّتي تهوي. أرضُ الغرفة مغطّاة بالتّراب المتساقط من السّقف (ص ٣١). والأبناء والأحفاد «ينتظرون أن يهوي سقفُها كلُّه وأن تسقطَ جذوعُ الأشجار الّتي تحمله». وقد قال الجَدُّ لابنه قاسم بأنّ هذه الغرفة العتيقة «ستُسقط غرفاً أخرى معها وتهوي»، وقاسم الابن «لم يصلح الشبّاك الّذي اهتزّ خشبُه وتخلّع» (ص ٣١).

البيت المقصود بالتّهاوي والسقوط يبدو في الرّواية أكثر من البيت الفردي أو العائلي. إنّه المأوى، أو المكان الّذي يأوي إليّه المواطن. وربّما كان الوطن.. فهو بيت، حسب تعبير الرّواية، يفيض ويعجز الجدّ عن جمعه في رأسه (ص ٣٢). وهو كذلك كبير ومتفرّق. إنّه البيوت، أو البيت ذو الغرف الكثيرة، ولعلّه الأوطان. هكذا تسري دلالات التّرميز من الجدّ إلى المكان الذي يتحرّك فيه، أو من الشّخصيّة الرّوائيّة إلى مكان عالمها.

لكنّهم يهملون المكان، يتركونه يخرب. يعطيهم الجدّ أرضه، يورثهم إيّاها فيخرّبُها ملكهم لها (ص ٤٩). ويتنازل لابنه قاسم عن بيته فيترك هذا الأخير سقف الغرفة يهوي، ولا يرفع التّرابَ والحصى عن الأرض (ص ٤٩).

متروكٌ هذا المكان لخرابه، لوسخٍ يغطّيه:

«أعرف أنّ طبقة كثيفة من الغبار الدّبق المتّسخ التصقت في أرضه وحيطانه وباتت أعصى على الإزالة من الكلس الّذي يغطي زجاج الإبريق» (ص ٣٣). فالكلس «التصق بالزجاج ودخل فيه» (ص ٢١) و«بيتنا تغطّى كلُّه بوسخ لا يمكن غسله» (ص ٢١). وهذا الغائط الّذي لوّث أغطيةَ السّرير لم يأتِ من الطّعام. بل هو أوساخ يخرجها الجسم كي لا يأخذها معه إلى الآخرة. (ص ١٣٠). إنّها أوساخ هذه الحياة وعيشها.

وسخ المكان مرتبط، حسب الرّواية، بقلّة الحركة، بالسكون، أي بالموت الّذي يعيشه النّاس، أو بالعيش خارجَ الحياة ومؤشّرُها الحركة والتغيّر:

«فكّرت أنّ البيت لا يتّسخ من العيش فيه، بل من بقاء الأشياء في مواضعها ومن بطء ساكنيه وحركتهم القليلة» (ص ٢٥).

بذلك ينفتح مفهوم المكان على مفهوم الزّمان. والزّمانُ عمر مديد تستيقظ في ذهن الجَدِّ صورةُ تكرار الحياة فيه، أو ثباتِها ولافعلها وكأنّ المكان يمتصّ الزّمان، أو كأنّ الزّمان يغور في المكان كما بولُ الجَدِّ اليومي فوق التربة بجوار البيت العتيق. تتكرّر الحركة في الزّمن فتتراكم السّنون تراكم كلس الماء داخل الإبريق الزجاجي:

«نقضي الوقت قاعدين لا نفعل شيئاً، وحين يطلع الصّبح علينا، لا نعرف لماذا نقوم فنقعد على الكرسيّ نفسها الّتي كنّا قاعدين عليها مساء اللّيلة الفائتة» (ص ٦٢).

ينغلق الأفقُ على عدمه وقد تسمَّر الزّمان في نقطةٍ من مكان يهوي، «وأنا أقعد غيرَ منتظرٍ شيئاً» (ص ٦٢).

يبرز المكانُ في **أيّام زائدة** كمؤشّر للحياة، أو لفاعليّة الإنسان الّتي تنتج وتغيّر وتبدع، فتنتج بذلك الحياةَ والعمرَ والزّمان. إنّ فاعليّة الإنسان هي تاريخيّة العمر، وهي ما يكشف عن طبيعة العلاقة بالمكان، ويترك أثراً عليه. هكذا نرى، في الرّواية، إلى هذا التّلازم بين تهاوي المكان وفقدان الجَدِّ لقدرته. لم يعد الجَدُّ قادراً

على التمسّك بعمره الحقيقي، فبدا، مع بداية السّرد، متأرجحاً بين أكثر من تاريخ لعمره، وبدا عمره حكايةً لأيّام زائدة.

وقد توحي هويّة الجَدِّ، في ضوء ما توحي به شخصيّتُه نفسُها، بهويّة الإنسان اللبنانيّ، أو الجنوبيّ، أو القرويّ الّذي قدم إلى العاصمة، أو المدينة، فكانت مكاناً لم يدخل فيه، وكان، هو، إنساناً مفصولاً وغريباً عنها. وحده جمع المال بدا سهلاً؛ لأنّ هؤلاء الوافدين إلى بيروت كانوا يحصِّلونه «من تعب أجسامهم وحدها» (ص ٣٧)، وحين يعودون إلى القرية لا يجدون سوى الوحدة والخواء. تفنى أجسامهم في المدينة، والمدينة لا تعطيهم سوى المال، ووجوه صفراء «من تلك الصفرة التي يلازمها النّعاس والنّطق البطيء» (ص ٣٧).

لم يكن القدومُ إلى بيروت إذن قدوماً إلى مكانٍ يشاركون في بنائه فيشارك في تكوينهم. كان «واحدُهم يقضي الوقت الّذي يقضيه في بيروت دون أن يتغيّر شيء فيه»، لقد «ظلّوا على حالهم» و«أخو الحاجّة خديجة كان يبدو كما لو أنّه لسواه جمع ما جمع» و«كأنّه اغتنى من مهنة لا يعرفها» (ص٣٧/٣٨).

كانت المدينة مجرّد مكان للشغل، لتهاوي الجسد وموته لقاء جمع المال، المال الّذي لا يغيِّرُ الحياة، لا يبعثُها أو يقيمُ أَلَقها. يتعب الجسم فتكثر الأحزان، لكن العلاقات بين هؤلاء القرويين الّذين كانوا يتآلفون ويتماسكون في قراهم، تتفكّك.

يغيِّرُ «واحدُهم شريكَه من دون أن يكون قد انقضى على شراكتهما وقتٌ طويل» (ص ٣٧). يشترون بالمال السيّارات ويمتلكون منتجاتِ العصر الحديث، لكنّهم يفقدون عمرَهم الحقيقيّ، تترجرج هويّتُهم ويقعدون منتظرين الموتَ في خراب أمكنتهم الّتي سبق أن عمّروها. وإذ يستيقظ صوتُ الصّمت يجد الجَدُ نفسَه أمام ضرورة أوّليّة، هي التّأليف بين الجسم والثياب (ص ٦٩)، فيعلن:

«لم يبق لي من بيروت إلاّ سياحتي في الطّرقات الفاصلة بين بيوتهم والأدراج الصاعدة إليها» (ص ٧٠).

ومن المكان لم يبق للمعمِّر سوى هذه السّاحة الضيّقة الفاصلة بين الموت والسّرير.

يضيقُ المكانُ الّذي ينمو فيه السّرد عن هذه الأيّام الزائدة، وكأنّه هو ذاته قد غدا

زائداً فلم يعد لـه من لزوم وقـد صمت اللّسان، وسكنت الحـركةُ وتـراجعت إلى حدود الموت، وصارت الدّارُ «الدّار الصّام المنتظر» لسقوطه (ص ٦٢).

هكذا، وبالارتكاز إلى وضعيّة المكـان ووصفه، تخلُق الـرّواية مستـوى خاصّـاً بها للنّظر إلى العالم الّذي تحكي عنه. عالم لا يستعيد الجَـدُّ فيه ذكـرياتِـه، بل يعيـد النّظرَ فيها، فإذا هي أحـداثٌ يتساوى فيهـا ما رآه ومـا حُكيَ له (ص ٤٣). وكأنّه بذلـك يستعيـد «ذكريـات رجالٍ آخـرين». (ص ٤٣). ويـرى أنّهم جميعـاً «يعيشـون عيشـاً واحداً ويموتون ميتةً واحدةً (ص ٧١). «إنّه أرذلُ العمر» (ص ١١٩): عمر يستخلص فيه المعمِّر، في نهاية القرن، هيئتَه من أعماره الماضية (ص ١١٨). وهم، الـرّجال، أو الأهـل والأولاد والأحفاد «سيبقـون هناك واقفـين يعيدون تمثيـل الحكايـة عشر مرّات» (ص ١١٩).

إنّه أرذلَ العمر، أو ربّما نظرة الـرّواية إلى واقـع عالم يسمّـونه العـالم الثّالث، أو العـالم المتخلّف، عالَمنـا والزّمن العـربي الّـذي تتحـوّل فيـه الانتصـارات إلى هـزائم، والمقاومةُ إلى اقتتال عبثي، والنّضالُ إلى بؤسٍ ونكوص.

هـذه النّظرة إلى العـالم المرجـع الحاضر في الـرّواية هي مـا يحكم بنيـة الـرّوايـة ويشكّـل حافـز السّرد فيها، فينسـل الكلامُ غُـرَزَه المتأنيـة الدّقيقـة المشـدود بعضهـا إلى بعض لتـأتي نسيجاً نـاعماً مصقـولاً، وتبقى دلالاتُ هذه النّـظرة مجرَّد إيمـاءات ملتحمـة بالنّسيج السّردي لا تخرجُ على مقوِّمات عـالم الرّوايـة الخاص، ولا تكسره، أو تفتعـلُ حضوراً لها فيه.

إنّ دلالاتِ هذه النّظرة متروكةً للقارئ، أو لتأويـلٍ يشارك الكتـابةَ مـرجعيّتَها. وهي تقاطعٌ على مستوى ذاكرتين، وعلى حدود مرهفة، ولكنّها قابلة أحياناً لـترك النّصّ المكتوب، أو موا ضـع فيه فقط، في استقـلاليّةٍ قـريبة من العـزلة، أو لتـأويل يستسهـلّ تسطيحَ معانيه، ووصفها بالملل والدّوران خاصّة حين لا تشارك القراءة الكتابة المرجعَ الخارجيَّ الواحد.

لكن مثل هذا الاحتمال الّذي تفترضه قراءةٌ يرتبط فيها التّأويل بالمرجع، لا يجوز أن يـذهب بنا بعيـداً، فنَغْفَلَ عـمّا فطنت لـه الرّوايـة وتميّزت بـه. فـ أيّام زائـدة لم تهمل استخدامَ وسائلَ فنّيّة تساعد على توليد المدلول التّرميزي لدى القـراءة. وسوف أقتصر

هنا على ذكـر وسيلتين همـا الأبرز، وهمـا ما يشكّـل قوام البنيـة السّردية لهـذه الرّوايـة ويخصّص نمطها.

أوّلاً: المنام

يبدأ المقطع الحادي عشر في الرّواية، وهو ما قبل الأخـير، بالمنـام. يروي الجَـدُّ منامه فيقول:

«رفع جَدّي الشّيخ أحمد نفسـه من النّعش المحمول الّـذي كانـوا ينزلـون به إلى المقبرة» (ص ١٦٥).

نحن هنا أمام صورتين، هما صورةُ الجَـد وصورةُ جَـدِّه. صورتـان في ميلٍ لهـما نحو الصّورة الواحدة الّتي لا يعود معها الجَدُّ شخصاً واقعيّاً في الرّوايـة، بل شخصيّـة لها صفةُ التّمثيل والإحالة على مرموز يتجاوز، بما يـوحي به، شخصَ الجَـدِّ الواقعيّ. صورتان تتجاوران في موت واحد يُعيد صيغتَه، أو يعيد العيشُ الثّابتُ والسنون الجوفاء إنتاجَ صورتِه.

فـالخوف من المـوت الّذي امتـلأ به فضـاءُ الـرّوايـة وعـاشَ الجَـدُّ هـاجسَـه عـلى مدى السّرد كلِّه، يجد في المنام، وفي نهايات الرّواية، صورتَه الـترميزيّـة، أي الحقيقيّةُ المرعبة. إنّها صـورة الفوضى يـراهـا الجَـدُّ في المنـام وقـد دبّت حقّـاً وأخـلى أعمـامُـه «مواضعهم وأخذوا يتهامسون وسط الجمع كأنّهم يُعدّون لقتال سيقضي فيه خلق كثير» (ص ١١٥).

كأنّ نهاية عمر الجَدّ هي نهاية القرن الّذي سيقضي فيه خلقٌ كثير.

ولكنّ الجَدَّ يستيقظ، يوقظُه جزءُه من ابتداء القتال وامتداده إليه دون أن تكون لديه القدرةُ على القيام من مكانه. كان قد هلك في التّاريخ، وبدأ القتلُ الّذي تراءت صورتُه فوق طاقته، وباتت المواجهةُ الدّاميةُ أكبرَ من أن يحتملها.

ومـع صـورة المنـام تلتبس الأمـور في نـظر الـرّجـل المعمّـر، يختلط الـلاّواقـع بالواقع، الذّهني بالفعليّ، المتخيَّل بالمرئيّ، وتقصر المسافة وتزداد وتيرة التنقّل بينهما.

«هذا أنا أدخل إلى المنامات وأخرج منها بأهون من تنقّلي بـين غرفتـين، إذ ليسَ عليَّ أن أفتح باباً أو أُغلقَه» (ص ١١٦).

لقد سقط الباب الفاصل بـين المفكَّر والمـرئي، أو بين المتصـوَّر والممكن، وصار

الخوف من الموت أكثر حقيقة. لذا نرى الجَدَّ يبحث عمّا يجعله يتأكّد من أنّ ذلك كان في المنام، فقط في المنام، وليس حقيقة في ساحة القتال، كما رآه وكأنّ ما رآه في المنام صار حقيقة. ها هو ينظر إلى نفسه ليتأكّد، مازال يرتدي بيجامته المقلّمة السّميكة «فوق القميص الأبيض المهترئ القبّة» (ص ١١٦). لم يتغيّر شيء، وكأنّ ساحة القتال الّتي رأى هي فقط صورة.. فالقتال لم يغيّر شيئاً، مازال جسمه هو نفسه، مازالت هيئتهُ هي ذاتُها. لقد تأكّد له أنّه في آخر العمر، على حافّة الموت، وأنّ السّنين تكرّر الصّورة، تنسخها، كما لو أنّ أحداً يكزُّ بقلم سميك خطوط صورةٍ مرسومةً (ص ١١٦)، وأنّ عليه أن يعرف ماذا «أنا»، قبل أن يفعل شيئاً أو يفكّر في شيء. (ص١١٦).

هكذا تبرز في الرّواية، وعلى لسان الجَدّ، ضرورة معرفة الـ «**أنا**» أو الذّات. لكنّ الـ **أنا** تضمر، كما نعرف، العلاقة **بالآخر**. ومعرفة الـ **أنا** تحيل على نصوص معروفة في الخطاب العربيّ الشائع في زمننا. وفي هذه النّصوص (الأدبيّة وغير الأدبيّة) نقرأ معاني ومواقف مختلفة ومتناقضة حول العلّة والسبب، بعضها يؤكّد على **الأنا** وبعضها يؤكّد على **الآخر**.

لكنّ **أيّام زائدة** ترى العلّة في الـ **أنا** وتقول بالمعرفة قبل الفعل: إنّ العلّة هي في الجسم، جسم الجَدّ. إنّه جسم مريض، متهاوٍ، وهو الآن، وبصوته الّذي استيقظ، يريد معرفةَ مرضه.

وقرين المعرفة في الرّواية هو الطبيب. يطلب الجَدّ من ابنه ومن حفيده، ثمّ من السيّد مهدي أن يحضروا له الطبيب كي يعرف مرضَه، وعلّته، ولكنّهم لا يدركون مغزى الطّلب فيتركونه لموته.

وفي هذا تكشف الرّواية عن موقف يؤكّد على العامل الدّاخليّ الذّاتي كسبب للهلاك الّذي يسود أجواءَ الرّواية. الهلاك هو في الدّاخل لا في الخارج، في المحلّي لا الغريب؛ إنّه في «نحن» الّتي يتواترُ ورودُها على لسان الجَدّ، في صيغة ضمير الجمع المتكلّم:

- «نقضي الوقتَ قاعدين لا نفعلُ شيئاً» (ص ٦٦).
- «لا نعرفُ لماذا نقوم فنقعد على الكرسي نفسِها» (ص ٦٦).

● «حين لا نعرفُ كيف نبدو لمن يرونـنا لا نعرفُ كيف نتصرّف أو نكـون» (ص ٦١).

أن نعرف؛ ذلك ما يبدو أنّه المسألـة في نظر الـرّواية. نعـرف ذواتَنا، وواقعَنـا، وعلّتَنا ومرضَنا. كأنّ هذه المعرفـة هي المرآةُ الّتي نَـرى فيها صـورتَنا من مـوقع الآخـرين ورؤيتهم لنـا، كأنّ علينـا أن نرى صـورتنـا في مـرآة الآخـر لنعـرفَ كيف نتصرّف أو نكون.

ثانياً: **الصوت المزدوج.**

تنبني **أيّام زائدة** كما يبدو لي على موقف نقـدي يخصُّ واقعَ المـرحلة، ويركّـز على معرفة الذّات حيث العلّة والمرض. لذا فإنّ الرّواية بالإضافة إلى المنام، تتوسّل للتعبير عن هذا الموقف تقنيّةً أخرى هي تقنيّةُ الصوت المزدوج.

بهذا الصوّت المزدوج ينمو السّردُ على إيقاعين متوائمين، متناغمين، بل متلاحمين في الشّخصيّة الواحدة، شخصيّةِ الجدّ الصامِت في علاقته بمحيطه، والنّاطقِ في عـلاقته بنفسه.

يبدو الصوّت في هذين البعدين عـلى افتراق مـع ذاته. وكـأنَّ هذا الافـتراق هو افـتراقُ الظّاهـر عن الباطن، أو الـلاّوعي عن الوعيّ، أو الـوعيّ الأعمى عن الوعي البصـير. إنّها لعبةُ المـرآة المعروفـة في خلق وعيٍ يعبّرُ، في العمـل الرّوائيّ، عن مـوقف الكاتب. وهي عادة تتمايز وتجد خصوصيّتها في العمل نفسه.

في **أيّام زائدة** تتميّزُ هذه اللّعبة بتأليف بنـائيّ يخصِّصُ النمطَ السّرديَ للرّواية. هكذا، وبدل أن يتبلور الـوعيُ النّقديُ في الـرّواية، وكـما هو شـائع، في عـلاقة بـين الشّخصيّـات وبأصـوات مسموعـة في نطقهـا، يتبلورُ هنـا في صمتِ الصـوت، أو في صوتٍ داخليّ ينهض بين الذّات والـذّات. كأنَّ الجَـدَّ يُجري عمليّـة رصدِ حسـابٍ فردي للزمن والعيش والتّـاريـخ، ولكن بكـلام يبقى معنيّـاً بتفـاصيـل اليـومي والسّلوك الشّخصيّ وأجواءِ العادي من الحياة. وتبقى المرآةُ خفيّةً، غيرَ مرئيّةٍ من الآخـرين، أي من أشخاص الرّواية الّذين يحيطون بالجَدّ. وبذلك يبدو الأمرُ وكأنّنـا أمامَ مـرآةٍ يلتمع سطحُها وترُي فقط لدى القراءة؛ مرآةٍ مرصودةٍ لأشخاص ليسوا داخل الرّوايـة. إنّهم أولئك الرّاغبون في النّظر والقراءة أو القادرون عليهما.

هل نسمح لأنفسنا بالقول بأنَّ **أيّام زائدة** تتوجّه بالوعي النّقـدي الّذي تصـوغ،

إلى المثقّف؟ هل تعبّر عن جهالةٍ ميؤوسة يتركها الصّوت إلى ذاته؟ أم أنّ الرّواية تحاولُ صيغةً تترك بها الصّوت الّذي يوجّه، صوت الحكمةِ والعظة، إلى صوت داخليّ، هو صوتُ الأنا في علاقتها مع ذاتها؟ كأنّي بالرّواية إذ تنعطف بصوت الجدِّ نحو داخله لينطق في صمته، تعبّرُ عن موقف يفهم العمليّة النّقديّة كرؤية في الذّات، أو كعلاقة الذّات بذاتها، وتجعلُ من علاقاتنا بأنفسنا، أو من العامل الدّاخليّ الذّاتي موضوعاً يفسّر سؤال المرحلة.

في هذا الضوء تبدو شخصيّة الجَدّ صورةً لبلورة وعي نقديّ يبدأ من الذّات ويستعين بالمعرفة. وتبدو الرّواية كتابةً تحاور، ضمناً، كتابةً أخرى تتقدّم عليها.

فلقد مالت الرّواية العربيّة في العقود الأخيرة، عقود الاستقلال ووصول أنظمة اعتبرت نفسها ثوريّة، أو قيادات معارضة، إلى موقع السّلطة، مالت إلى الاهتمام بالعامل الدّاخلي ونقده. ولئن كان هذا النّقد قد ركّز، في الغالب، على الوضعيّة الاجتماعيّة والأخلاقيّة باعتبار علاقتها بهذه السّلطة، أو باعتبار أثر هذه السّلطة عليها، فإنّ أيّام زائدة تجنّبت التعرّض إلى مثل هذه العلاقة، فتراجعت بسردها إلى حدود تكاد أن تكون محض ذاتيّة، أو ذاتيّة بنيويّة، ولكنّها على تماس إشاري - إيحائي - بالاجتماعي والتّاريخي. إنّ الوسخ الّذي تكلّس، والسّنين الّتي تكرّرت، والأهل والأبناء والأحفاد الّذين ظلّوا على حالهم، لم يغيّرهم الوقت الّذي قضوه في بيروت (ص ٣٨)، وأنا، أنا إنسان هذا الواقع التّاريخيّ الّذي تغرّب عن ذاته، قد وجدت «أنّ عليَّ أوّلاً أن أدلف بين جسمي وثيابي» (ص ٦٩).

لكن هل يمكن أن نرى إلى واقعنا التّاريخيّ فقط في هذه الحدود؟
وماذا عمّا هو خارج الذّات وأبعد منها؟

الفصل الخامس

الرّواية والحكاية:
هويّة الرّواية في بعديْها القومي والقطري



مِلْتُ في ما سبق من هذه الدّراسة إلى استخدام تعبير الرّواية اللّبنانيّة وأنا أدركُ أنّ ثمّة من يعترض على هذا التّعبير وينكره. فالرّواية، روايتنا، هي كما يرى المعترضون روايةٌ عربيّة فقط. وقد يكون الأمر كذلك، ولكن هؤلاء المعترضين يستندون في رؤيتهم إلى موقف قومي سياسيّ أكثر ممّا يستندون إلى مفهوم نقدي؛ أو هم، في الغالب، يدافعون عن موقف مبدئي لا يأخذ بعين الاعتبار واقع الرّواية ومعنى التّخصيص وعلاقته باللّغة.

لا أنكر أنّ الرّواية، سواء أكانت مصريّة أم لبنانيّة أم مغربيّة... تبقى رغم الفروق رواية عربيّة. غير أنّه لا يمكننا أن ننكر كذلك أنّ الكلام على رواية مصريّة مثلاً هو أمر تكرَّس في قاموس التّداول الأدبي والنّقديّ، وأنَّ مثل هذا التّكريس ليس اعتباطيّاً، وإن كان مايزال بحاجة إلى مناقشة وتدقيق، ويحتاج بالتّالي إلى معرفة تساعدنا على وضع هذه المسألة في نطاقها الصحيح.

أمّا وقد بدا أنّ الكتّاب اللبنانيين يميلون بشكل ملحوظ إلى كتابة الرّواية، ويفسحون لأنفسهم مكاناً مميّزاً بين الرّوائيين العرب، فإنّنا نجد أنفسنا أمام السّؤال التّالي:

هل الرّواية اللّبنانيّة روايةٌ عربيّة؟

أو:

هل ثمّة تعارض بين أن تكون الرّواية لبنانيّة وبين أن تكون عربيّة، أم أنَّ في ذلك تكاملاً؟

إنّ السّؤال في صيغتيه، وربّما في مطلق صيغة، سيبقى سؤالاً يشير إلى هويّتين: قوميّة وقطريّة، ويشير إلى أنّ مغزاه يدور حول التّعارض والتّكامل... وكأنَّ ثمّة إقراراً بالهويتين، إقراراً يوحي بمرجعيّة محدَّدة بالجغرافيا والسّياسة، ويحيل على واقع البلدان العربيّة باعتبار تقسيماتها وحدودها واستقلال كلّ منها عن الآخر بأنظمة وحكومات.

أترك هذه المرجعيّة (مؤقتاً) لأعود إلى الرّواية، وأقدّم الملاحظتين التاليتين:

أوّلاً: الرّواية مادة لغويّة، واللّغة ـ كما نعلم ـ مخزون ثقافي يتكلّس أو يموت إذا عُزل عن اللّسان من جهة، وعن الثّقافات الأخرى من جهة ثانيّة. وأعني باللّسان: المنطوقَ المحلّي الحيّ، الحاملَ لعناصر من التجربة المَعيشة ولحشدٍ من الدلالات المحسوسة والمرئيّة غير المستقرّة، بَعْدُ، في لغةٍ، والقابلة، باستمرار، لرفعها إلى صياغة تغتني بها اللّغة السائدة لتتجدّد وتستمرّ في الحياة. وأعني بالثّقافات الأخرى: المكتوب الّذي يشمل التّراث الكوني بما فيه لغتنا نفسها.

الرّواية العربيّة، باعتبارها مادة لغويّة، تحمل هويّة هذه اللّغة العربيّة. ولا يعني اغتناءُ هذه اللّغة بالمنطوق المحلّي الحامل لعناصر من التّجربة المَعيشة (في حدودها القطريّة)، أو بالكوني الحامل لعناصر من التّجربة الإنسانيّة الواسعة، أنّ الرّواية تفقد انتماءها إلى هويّة اللّغة الّتي تُكتب بها. إنّه لتناقض بائس أن تكون الرّواية المكتوبةُ باللّغة العربيّة غير عربيّة بسبب تطوّر هذه اللّغة وتجدّدها بدخول عناصر ثقافيّة متنوّعة إليها، واكتسابها مفرداتٍ وتعابيرَ وصيغاً جديدة وحيّة، ولو عن طريق الاقتباس أو التحويل والمزج وإدراج الوحشيّ المولود فيها على لسان العامّة من النّاس.

إنّه لمستغربٌ حقّاً أن تفقد اللّغة، أيّةُ لغة، هويّتها التّاريخيّة بسبب تعدّد روافدها الثّقافيّة والتّعبيريّة المتنوّعة؛ وإنّه لمستغرب أيضاً أن يُطرح سؤالُ الهويّة على الرّواية العربيّة الّتي تُكتب باللّغة نفسها الّتي تنتسب إليها.

وإذ أستغربُ كلَّ هذا فإنّي أرى أنّ طرحَ سؤال الهويّة يشير، بالنّسبة إلى اللّغة، إلى رافدها المتعلّق بالمنطوق الحيّ المحليّ (القطريّ) وتعدُّده، لا باعتبار تعدُّدِ فئات المجتمع الواحد وتنوّعها كما هو الأمر عادة، بل باعتبار وضعٍ سياسيٍّ تعدّدْت بموجبه البلدانُ العربيّة وصارت أقطاراً. وعليه فإنّ سؤال الهويّة لا يشير هنا إلى تعدّد المستويات الدّلاليّة ـ اللّغويّة ضمن اللّغة الواحدة (شأن القول برواية لبنانيّة هي بالضرورة، أي بحكم لغتها، رواية عربيّة) بقدر ما يشير إلى مضمون إيديولوجي يعيد سؤال الهويّة إلى خطابه السّياسي، (شأن القول بقوميّة لبنانيّة ـ فينيقيّة مثلاً، أو مصريّة ـ فرعونيّة. . .)

لذا أرى أنّ طرح سؤال الهويّة على الرّواية يشير إلى الحكاية فيها، أي إلى ما هو مضمون وموقف إيديولوجي، ولا يشير إليها كعمل فنّي. وهو أمر يدعوني إلى الانتقال إلى الملاحظة الثانية:

ثانياً: إجرائيّاً، يمكن النّظر إلى الرّواية على مستويين:
- مستوى الحكاية.
- مستوى الخطاب (القول).

كلّ رواية هي، أساساً، روايةٌ لحكاية، أي لفعل، أو لأشخـاص يفعلون. هذا هو التّعريفُ البسيط الّذي قدّمه ونظّر له أرسطو بدءاً، وهو تعـريف مازال مُعْتَمـداً في الدّراسة النّقديّة الأدبيّـة الحديثـة، وكان المنـطلقَ في تطويـر مفهوم الحكـاية بـاعتبارهـا مستوىً في الرّواية يشمل الفعلَ والأشخاصَ ويتميّز، نظريّاً، عن الخطاب الّذي يشمل الزمن وأسلوبَ القصّ وما يعنيه ذلك من وجود راوٍ وحوارٍ وأصوات.

بهذا المعنـى تبدو الحكايةُ قائمةً قبـل الرّوايـة؛ إنّها ما نـروي عنه، مـا نحكيه. فكأنّ الحكاية في الرّواية مرجعٌ لها، مرجعٌ يوحي، لجهة الزمن، بأسبقيّته.

وقد تكون الحكايةُ الّتي تـرويها الـرّوايةُ من صنـع الخيال: أسـطورةً أو خرافـة، ولكنّها قد تكون أيضاً حدثاً في الواقع، أي واقعةً شهدها النّاسُ أو عانوا منهـا، أو قامـوا بها فكانوا بذلك فاعليها. وفي كـلّ الأحـوال تبدو الحكـايةُ مـرجعاً لـه علاقـةٌ وثيقة، وأحياناً مباشرة، بالجماعة، بزمنهم ونطقهم - لسانهم، وبأحـوالهم في التّقاليـد والمشاعـر والأحلام، كما في المعتقد والسّلوك وسبل العيش، أي بواقعهم الماديّ والثّقافيّ.

ولئن كانت الحكاية تبدو عـلى علاقـة وثيقة بمـوروث الجماعـة، فهي أيضاً عـلى علاقة بـالَمعيش، بالراهني، وبالمستجد في تاريخ الجماعة وحياتها.

في هذا الوجه للحكاية، أي في وجهها المتعلّق بما هو مـرجعي، يمكن القول إنّ الحكاية تنتمي إلى المحلّي (القطري). وقد يكون النّظرُ إلى الرّواية باعتبار حكايتها - في مثل هذه الحال - مصدرَ السّؤال الّـذي يضعها بـين القوميّ والقـطري، (بين عـروبتها ولبنانيّتها مثلاً)، ولاسيّما أنّ حكايةَ البلاد العربيّـة صارت حكـايات: فـالتّقسيم الّذي تبـع اتفاقيّـة سـايكس بيكـو[1]؛ والحـدود الّتي أقيمتْ حـواجـزَ بـين البلدان العـربيّـة

(١) يـرى الدّكتـور حسن قبيسي أنّ ربط تجزئـة الأمّة العـربيّة، حسب تعبيره، بالاستعـمار (الّذي دخـل لبنـان وسوريا، كما نعلم، إثر الحرب العالميّة الأولى واقتسم تركة الرّجل المريض)، هـو بمثابـة «تسجيل الإدانـة، فضلاً عن أنّه يتناسى أنّ الأمّة كانت قبل أن يجزّئها الاستعمار مجزّأة سلفاً بشكل أو بآخر».

وإذا كنتُ لا أنكر أنّ هذه التّجزئة تعود إلى زمن سابق على الاستعمار، فإنّي أجدها مناسبةً لأوضح أنّ ربطي لهذه التجزئة بالحرب العالميّة الأولى وما نتج عنها من تقسيم، إنّما هو بدافع الملازمة بين هذا التّاريخ وبين النّشوء الحديث الخاص بالرّواية العربيّةَ الّتي مالت، في مناخ هذه التجزئة وبشرط منهـا، إلى رواية حكـاية بلدهـا، أي =

وتكرّست مع الزّمن واتّسمت أحياناً، أو غالباً، بالصّرامة وأدّتْ إلى عزل هـذه البلدان الـواحد عن الآخر وإلى تقـطيع أواصر النّسيـج الثّقافيّ المشـترك؛ والأثنيّـاتُ الّتي استُنْفِرَتْ؛ والهويّاتُ الّتي نودي بها على أساس هذه الأثنيّات، أو على أسـاس الطّائفـة والدّين؛ والقيود الّتي فُـرضت على دخـول المطبـوعات من بلد عـربيّ إلى آخر؛ وقيـودُ النّقد وشروطُ الدّفع المرتبـطة بعوامـل اقتصاديّـةٍ تتفاقم وتـزيد تلك القيـود ترسيخـاً، وتعمّق عـوائق التّواصـل الثّقافيّ عـلى مستوى الخـطاب بمـا في ذلـك الخـطاب الأدبيّ، والأدبيّ الرّوائي، بصفته خطاباً دلاليّاً، أو لغة يحييهـا اللّسان؛ والاستخفـافُ بكلّ مـا هو مشترك في القضيّة والحياة والمصير، أو تعمُّدُ إهماله لحساب الحاكم وسلطتـه؛ وعدم التّعـاون والتّنسيق المجدي في السّيـاسة والاقتصـاد، وفي كلّ مـا يشكّل نسيـجَ الحيـاة ويقـارب بـين التشكيـلات الاجتـماعيّـة، لا بهـدف تـذويب بعضهـا في بعض ـ وهـو ما تخشاه فئات وترفضه ـ بل بهدف تمتين هذه التشكيلات في البنيـة العامّـة، وتصليب قدراتها على مواجهـة مشاكلهـا الّتي غالبـاً ما تـرمي بأسبـابها،بكـلّ أسبابهـا أحيانـاً، على الآخر. .

كـلُّ هذه الأمـور، وربّما بعضهـا، وربّمـا غـيرهـا، هي من الأمـور الّتي جعلت الحكايةَ العربيّة حكايات. فكلُّ بلدٍ عربيّ صارت له حكاية مدفوعـة سياسيّـاً إلى مزيـد من العـزلـة والتّجـذّر بنيـويّـاً في اختـلافهـا عن الأخـريـات، بحيث لم يعـد تعـدُّد، الحكايات ـ كما كان من الممكن أن يكـون ـ من قبيل التنـويع عـلى المرجعي المشـترك، باعتبار عناصره الأساسيّة المكوّنة له، وباعتبار تعدُّد مواقع النّظر إليّـه، بل صـار تعدُّداً لمـا يتفتّت ويتجزّأ حتّى ذاتِـه نفسها، أو لمـا تتكسَّرُ عناصرُه الأسـاسيّـة وتتشـوّه حـركـةُ العلاقات بينها.

لقد صار للبنان حكايـةٌ عن حربـه الّتي دامت ما يقـارب العقدَيْن، كـما صارت لمصر حكـايةٌ عن ثـورتها الاشـتراكيّة وعن هـزيمتهـا (عـام ١٩٦٧) وعن صلحهـا مـع اسرائيـل. . وصارت لفلسـطين أيضاً حكـايتها عن المقـاومة الـدّاخليّـة بـالحجـارة. . وصارت للخليج العربيّ أيضاً حكايته. .

= إلى أن تتمايز (باعتبار حكايتها) بهويّة البلد ـ المجتمع ـ اللّسان؛ بالإضافة إلى هويّـة عربيّـة عامـة ـ هويّـة الأمّة ـ القوم ـ اللّغة.

راجع دراسة د. حسن قبيسي: «هويّة في منزلة الصفر»، مجلّة مواقف العدد ٦٥، خريف ١٩٩١.

حكايات. . وبقدر ما صار صعباً على الرّواية العربيّة التقاطُ نـاظِمها المشـترك[٢] وتمثُّلهُ في إيقاعٍ بنائيّ فنيّ، فقد مال السّؤال عن هـويّة الـرّواية العـربيّة إلى أن يكـون سؤالاً عن المضّمون والموقف الإيديولوجي.

غير أنّ النّظر إلى الرّواية في حدود الحكاية وتعدُّدها يطرح مسألة لغويّة:

فالحكاية تنتمي، كما أشرنا، إلى الكلام بوصفه منطوقاً شفويّاً، وهـذا ما يحمـل دلالتـه في النبرة أحيـاناً، وفي تـراكيب تخرج أحيـاناً عـلى قواعـد اللُّغـة. وعليـه فـإنّ الرّواية، بوصفها خطاباً لغويّاً، معنيّةٌ بصياغة هذا الكـلام - كلام الحكـاية - أي بنقله من عاميّته وفوضاه إلى مستوى المكتوب المنتظم في لغة، أو في لغة أدبيّة.

لكنّ الرّواية ليست مجرّد نقل للكلام - الحكاية، بل هي، بممارسة هـذه العمليّة كتابةٌ من الكتابة، أي ممارسة كذلك على مستوى اللّغة - النّظام، أو اللّغة الأدبيّة نفسها. وهنا يستوقفنا أمران:

الأوّل: هو أنّ هذه العمليّـة - عمليّة روايـة الحكايـة - لم تُمارَسْ عنـدنا في ظـلّ وضعيّةٍ لغويّةٍ طبيعيّة، أعني في ظـلّ تعاقب تـاريخيّ طبيعيّ لتطوّر اللّغـة. لقد اعـترى اللّغَة - لغتَنا - نوعٌ من القَطْع بين المكتوب والشفوي المنطوق، بين كلام اللّغـة وأدبها، بين الحكاية والخطاب. واستمرّ ذلك قروناً ونتج عنه تغرّبٌ للّغة عن ذاتها.

الثاني: هو أنَّ اللّغـة أخذت تستعيـد علاقتهـا بالكـلام في ظلّ وضـع جغرافيّ - سياسيّ اجتماعـي كان يقطع الكلام عن الكلام. فصار كلامُ الأمّـة الواحـدة، أو الّتي

---

(٢) إنّ التقـاطَ النّاظم المشـترَك لا يعني، كما قـد يتبادر إلى ذهن القـارئ، توحيـدَ الحكـايـة، أو اختـزالهـا، أو تكرارها، بل يعني النّفاذ إلى ما هو قاعُها في التّاريخ والمجتمع، أيّ إلى ما هو أساسي يجد تأويله في ظـواهر الزّمن والعيش والتّعبير. كما يعني، في الوقت نفسـه، الارتقاء بـالحكايـة إلى مستوى الـرّواية فنّاً تتبدّد فيـه الحدودُ بين النّصّ في واقعه المكتوب وبينه في واقع القراءة، أي بين النّصّ في ثباته وبيْنه في تحوّله في القراءة والتّـأويل. وهـو ما يعني تبـدّد الحدود بـين الراهني والتّـاريخي، وبالتـالي الديمـومةُ في التحـوّل، وكأنّ تـأويـل الأساسي في ظواهر الزّمن والعيش والتعبير هو معـرفةٌ تحيـل عليه لكن لتتجـاوزه. أو كأنّ الـرّواية الـواحدة هي، عند القراءة، مرآةٌ لأكثر من حكاية تولد في ظواهر هذا الزّمن والعيش والتعبير.

أشير على سبيل المثال لا الحصر، إلى رواية قصر الأحلام ورواية الوحش لاسماعيل كاداريه. فلم يروِ كاداريه حكاية واحدة في ما كتب من روايات، ولا هو كرّر الحكاية أو اختزلها، ولكنّه كان في كلّ رواية ينفذ إلى عمق الحكاية الّتي تخصُّ زمنَ بلده وعيش النّاس فيه. لقد كانت روايته تحيل على أساسي ولكنّها كانت تتجاوزه لتبدو في القراءة حكاية لحكايات تعنينا جميعاً.

هي بمثابة واحدة، كلامَ مجتمعات متعدّدة، مقطوعٍ الواحد منها، أو شبه مقطوعٍ، عن الآخر. وعمليّة استعادة اللّغة لعلاقتها بالكلام كانت تتزامن، ولكنْ لتختلف بين بلد وآخر. فكأنّ الكلام المحلّي الشفويّ، العاميّ، الّذي كان يتعدّد ويختلف، أو يتخصّص بمجتمعه، صار لغاتٍ تتعدّد، أو تتفكّك باحثةً عن انتظام آخر لها. أو كأنّ الكلام لم يعد يختلف ويتمايز بين بلد وآخر على مستوى النبرة واللّهجة وحدهما، بل على مستوى المعاني والمدلولات كذلك. كأنّ قاموساً دلاليّاً يتزامن في تكوّنه مع نشوء هذه المجتمعات المقسومة ويطرح على اللّغة مسألةَ روايتها للحكاية، أي مسألة لغتها الرّوائيّة في علاقتها باللّغة ـ الكلام، بالتّاريخيّ ـ الرّاهني، بالمكتوب ـ الشفويّ.

إنّ اللغة في قولها الرّوائيّ، أي في خطابها من حيث هو رواية، لتبدو في خضمّ معاناة لمشكلة مزدوجة:

ـ يتمثّل الوجهُ الأوّل من هذه المشكلة في قطيعة تاريخيّة بين اللّغة واللّغة.

ـ ويتمثّل الوجهُ الثاني من هذه المشكلة في قطيعة جغرافيّة ـ سياسيّة ـ اجتماعيّة بين الكلام والكلام.

تتعمّق حركةُ الانقطاع التّاريخي بين اللّغة واللّغة. تتعمّق بسبب وجود حركة انقطاع أخرى بين الكلام والكلام. فلئن كان الانقطاع التّاريخي بين اللّغة واللّغة يجد سبباً أساسيّاً له في انقطاع اللّغة عن الكلام ـ اللّسان الّذي يمدُّها عادةً بالحياة، فإنّ هذا الانقطاع بين اللّغة واللّغة يتعمّق عندما يعاني الكلامُ نفسه من تقطّع على مستواه الخاص، أو عندما لا يعود اللّسانُ المشترك لساناً مشتركاً فينقسم باستمرار على نفسه ويعجز من ثمّ عن النّزوع إلى لغة له. فكأنّ اللّغة العربيّة الّتي تحاول إحياءَ ذاتها، أو معاودة الحياةَ، تجد نفسها، في مثل هذه الحال، أمام لغتين:

ـ لغة مشتركة هي إرث محدّد بزمن وبحكاية في ذلك الزّمن.

ـ «ولغة» كلاميّة تعاني توزّعها في قواميس دلاليّة حكائيّة متباعدة وتعاني بالتّالي نزوعها الملتبس بين أن تنتظم في لغة محليّة مفارقة للّغة المشتركة وبين أن تنتظم بقاموسها الدلالي المحلّي في هذه اللّغة المشتركة.

التباس ومفارقة ترعرعا في حركة الانقاطع الّتي قامت، وربّما مازالت قائمة، بين الكلام والكلام، بين الحكاية والحكاية؛ وطرحا علاقة الحكاية باللّغة، لا فيما يخصّ تعدُّدَ المستويات النطقيّة الدّلاليّة ضمن اللّغة الواحدة، بل فيما يخصّ مجموعة الشروط

الانتظاميّة والخصائص التركيبيّـة الّتي تجعل من الكـلام نفسه (المنـطوق الحيّ الخاصّ) لغةً مشتركة على تعدّد مستوياتها: لغة تروي الحكـايات وتتعـدّد فيها الأصـوات وتبقى قادرةً على التقاط هذا الناظم المشترك، أو هذا القاع للحكايات فتميّز لغته روائيّاً، أي تبدعه قولاً فنيّاً.

أعتقدُ أنّ اللّغة العـربيّة عـبَّرت عن هذه المشكلة حـين مالت بعض الفنـون إلى اعتماد العاميّة واعتبارهـا لغةً للحـوار في القصّة والـرّواية، ولغـةً للنّصّ كلّه في المسرح أحياناً، وفي السّينما، وكأَنَّ اعتماد العاميّـة واعتبارهـا لغةً مسـألةٌ فـرضتها الحكـاية وقـد استقلّت بكلامها الّذي صار ـ في غيـاب اللّغة المشـتركة الحيّـة والمتايـزة في أجناس من القول الخطاب ـ لغتها.

هكذا، وباعتبـار الرّوايـة قولاً لغـويّاً يـروي الحكايـة، فإنّ الكـلام على عـلاقة الحكاية باللّغة يفتح بابَ السّؤال عن علاقة الحكاية بالرّواية، وعن تميّز اللّغـة العربيّـة روائيّاً.

نؤكّد مجدّداً أنّ المقصـود بالـرّواية هـو الرّوايـة الفنيّة، أو فنيّـة السّرد، أو حكي الحكاية بفنّ يشكّل لغة روائيّة. فالرّواية بصفتها الفنيّة ليستْ مجرَّدَ حكايـةَ، أو ليست معادلاً لمجموع عناصر الحكاية الّتي تحكي عنها وإن كانت الحكاية تعتبر مرجعاً للرّواية وعاملاً فيها يُخصِّصها.

الحكاية عـامل تخصيص في الـزمان والمكـان باعتبـار الشّخصيّات وأفعـالها، أي باعتبار انتماء الشّخصيّات إلى مجتمع له هويّته (قيمه، عاداته، لغته. . .) وإلى حياة لها سماتها الخاصّة.

لكنّ الرّواية ليست الحكاية بل هي حكاية لها، أي صياغة بنائيّة نوعيّة لهـا، بها تولد الحكاية مختلفة عنها كمرجع مشترك، وكأَنَّ رواية الحكاية هي خلقُها لتصير الحكايـةُ روايتَها، أو حتّى لكأَنَّ لا وجود لهذه الحكاية خـارج روايتها. وكـلّ فصل بينهـما يكون مجرّد افتراض نظريّ يتوخّى الإشارة إلى المرجعيّ، أو تحديد عنـاصر بنية الـرّواية؛ أي يتـوخّى الإشارة إلى حكـاية ـ واقعـةٍ هي كـلام أو لسـان دلالي ينـوِّع اللّغـة الـرّوائيّـة ويدفعها إلى أن تنتظم في مستويات لها متفاوته لفظيّاً ودلاليّاً، مخاطبـةً وتوجهـاً، موقعـاً ورؤية ضمن هذا العالم المتخيّل الّذي تنسجه.

ولئن كانت الحكاية في الغالب هي ما ترويه الجماعة شفاهاً من بطولات تتبـاهى

بها الشّعوبُ، ومن أساطير وخرافات ينسجها خيالُ الجماعة تعويضاً عن نقصان وحلماً بمرجوٍ؛ وهي أيضاً ما يحكيه الأفراد الواحد منهم للآخر عن مجريات عيشهم ووقائع حياتهم، عن العادي الّذي رفعته المعاناة إلى مرتبة الأفعال الجليلة، وعن المَعيش الّذي نقلته المبالغة إلى مرتبة الخيال؛ ولئن كانت الحكاية، بهذا المعنى، هي ثقافة الشّفوي المطبوع بالعفويّة والتوحش والبداهة؛ وهي، بالتّالي، إرث خاص في الهويّة والزّمن وإن شاع وانتقل،أو هي هويّة الجماعة وزمنها التّاريخي، ذاكرةُ عيشها وحلمُ مستقبلها. . . فإنّ الرّواية، الرّواية الفنيّة، هي ثقافة المكتوب المندرج في مسار حضاري حديث تركّز على ظهور الفرد الكاتب الرّاوي، وعلى مجتمع المدينة، واختراع الآلة، وتطوّر العلوم والتقنيّات، وتراكم الإنتاج، والتسويق، والترويج، والإعلام، وتنويع الشكل وتعقّده، وخفاء المدلولات المؤدلجة، وارتجاج الرّؤى، وتبدّل القيم جذريّاً، (من الحقيقة المطلقة مثلاً إلى نسبيّة الحقيقة) والتباس المشاعر وتناقضها (عند البطل مثلاً) وتشابك عالم الدّلالات (السمعيّ والبصريّ)، وتنوّع إشاراته، أو علاماته، وتداخل لغاته. . كلّ ذلك وضع الرّواية في وضعيّة قولٍ (خطاب) لغويٍ حديث هو بنية شكل دلاليّ يستوي بتقنيّات تمارس وظائفها في رواية الحكاية.

إنّ تميُّز الرّواية الفنيّة في جنس أدبي حديث هو قولٌ داخل القول، أو بحث عن لغة تروي داخل اللّغة. وبهذا المعنى، تبدو الرّواية الفنيّة شغلاً على الحكاية يميّزها لا كجنس في الأدب وحسب بل كرواية لحكايتها كذلك؛ أي كلغة على صلة حياتيّة بالكلام، بنطق الشخصيّات في صورة أفعالها، وفيما هو فرديتها داخل عالمها وما يخصّصه.

الرّواية اختلاف، تميُّزٌ يبدع بنية شكلٍ، ويبدعُ لغةً تنطق بحكايتها إذ ترويها.

هل هذا يعني أنّ الرّواية تكون عربيّة بتميّز بنية شكل، لغة، تقول الحكاية العربيّة قولاً (خطاباً) فنيّاً متميّزاً بالحكاية فيه؟

ربّما!

لكن، مع الملاحظة بأنّه إنْ كانت الرّواية بعيدة عن أن تكون معادلاً للحكاية فيها، فإنّها ليست أيضاً مجرّد تقنيّات تبنيها؛ أي أنّه لو كان من الممكن، حسب البعض، اعتبار تقنيّات الشّكل الرّوائي تقنيّات عامّة لهذا الجنس الأدبيّ، وبالتّالي يمكن الإفادة منها، فإنّ الرّواية ـ شأن كلّ عمل فنيّ ـ لا يمكن أن تكون سرداً في قالب بنائيّ محدّد.

إنّ الكلام على رواية عربيّة ـ رغم الطّابع العام لبعض التّقنيات السّرديّة، أو رغم إمكانيّة اعتبار هذه التّقنيّات مفاهيمَ مجرّدةً[٣] ـ هو كلامٌ على لغة روائيّةً قادرة على تخصيص هذه التّقنيّات وإبداع أسلوب بنائيّ يميّز بسماته الخاصّة الحكاية الّتي يرويها. إنّه كلام على بنية شكل روائي تخصّصه اللّغة العربيّة وتتخصّص روائيّاً به.

تكون الرّواية عربيّة حين تكون قادرة، فنيّاً، على رواية الحكاية العربيّة في بعدها الزّمني والتّاريخي؛ في تعقّدها الاجتماعيّ الرّاهني؛ في معاناة إنسان الحكاية بصمته وانكساره وتمرّده وكبته، بتداخل الحكاية في حكايته، بتعدّد كلامه وتناقضه تعدّد حكاياته وتناقضها، بضياعه حتّى غياب نطقه الحقيقيّ في هذه اللّغة المفترض أن تكون لغته.

وقد يكون بإمكان اللّغة الرّوائيّة العربيّة الحديثةَ أن تستعيد عناصر حكائيّة، أو خصائص سرديّة، من التّراث العربيّ السّردي، ولكن هذا لا يعني أنّ الرّواية، روايتنا، تكتسب بذلك صفتها العربيّة، أو تصير رواية تروي حكايتنا العربيّة. ذلك أنّ اللّجوء إلى التّراث، في غياب حسن التّوظيف، أو في غياب معنى الحكاية في زمنها الحاضر، يؤدّي إلى لغة استعاريّة، لغة لا تنسج حكايتنا، بل توازيها، أو تنفيها في ماضٍ لها؛ أو يؤدّي إلى لغة هي مجرّد وعاء، ألفاظ، تتغرّب فيها الحكاية، لأنّ اللّغة الّتي يغيب منها معنى الحكاية في زمنها الحاضر هي لغة لا تعيد إنتاج مدلولاتها بعلاقة مع المرجع الحيّ، بل تبقى رهينةَ مرجعيتها التّاريخيّة بكلّ رموزها، وتركيبها، ومدلولاتها. وهي، بدل أن تكون حواراً بين أزمنتها، تؤدّي إلى طغيان زمنها على زمننا، أو إلى هيمنة نطقها السّاكن على نطقنا الفوّار. إنّها لغة لغربة التراث في زمن تتغرّب هي فيه[٤].

---

(٣) إنّ البحوث النقديّة الّتي اهتمّت منذ بدايات هذا القرن بالنّصّ السردي بصفته بنية، والّتي جعلت من النّصّ الرّوائيّ، فيما بعد، موضوعاً لبحثها، ابتداء من بروب (١٨٩٥ ـ ١٩٧٠) مروراً بالشكلانيين الروس (١٩١٥ ـ ١٩٣٠) وصولاً إلى غريماس (١٩١٧) وجانيت (١٩٣٠) وتودوروف . . . إنّ هذه البحوث استطاعت أن تكشف عن مكوِّنات العمل الرّوائي الأساسيّة باعتبار الرّواية جنساً في الأدب.

وفي هذاالكشف إشارة إلى تقنيّات السّرد الّتي تمارسها الرّواية بصفتها قولاً، أي صياغة فنيّة. راجع كتابنا **تقنيّات السّرد الرّوائيّ** (دار الفارابي، بيروت).

إنّ تجريد هذه التقنيّات وتحديدها يستوي على مستوى البحث النّظري. وعليه فإنّ هذه التقنيّات تبقى مجرّد مفاهيم عامّة لا تجد خصوصيّتها إلاّ في نسيج العمل الرّوائي الخاص نفسه، أي في لغته.

(٤) أشير في هذا الصّدد إلى رواية جمال الغيطاني الزيني بركات الّتي لم يتغرّب التراث فيها، كما أنّها، كرواية، لم تتغرّب عن زمنها الحاضر لأنّها بما استعارته من التّراث من رموز وعناصر حكائيّة ـ لغويّة ـ قدّمت بناءً روائيّاً =

وقد يكون بإمكان اللّغة الرّوائيّة العربيّة أن تستعير نقنيّاتٍ تخصّ أسلوبَ السّرد، من الرّواية الغربيّة الحديثة المتقدّمة في تجربتها السّرديّة الفنيّة. ولكن هذا لا يعني، كما يدّعي البعض، أنّ حكايتنا الّتي ترويها الرّوايةُ إذْ ذاك، لا تعود حكايةً في رواية عربيّة. كما أنَّ ذلك لا يعني، كما يدّعي البعض الآخر، أنَّ الرّواية باستخدامها لمثل هذه التّقنيّات الأسلوبيّة الحديثة تكتسب، حكماً، مقدرةً فنيّة تمكّنها من رواية حكايتنا العربيّة؛ فقد تُوقع مثلُ هذه الاستعارات (ولعلّها أوقعت البعضَ) في التّقليد، أو قد تجرُّ (ولعلّها جرَّت البعضَ الآخر) إلى ولع بلعبة الشّكل الشكلانيّة، أي المجانيّة، حتّى لكأَن لا حكاية لنا نرويها، بل مجرّد تجريب وتلهٍّ وضياع.

من كلّ هذا نودّ أن نقول إنّ الكلام على بنية شكل روائيّ يتميّز فنّيّاً بلغته، بها كأسلوب، أو كتقنيّات أسلوبيّة سرديّة، لا يُطرح بالنّظر إلى المرجع الّذي قد تُفيد منه اللّغةُ مثل هذه الإفادة. فالمسألة هنا ليست مسألةَ المرجع (التّراث أو الآخر) الّذي نأخذ منه. ليست هويّةُ المرجع الّذي نأخذ منه مثلَ هذه التّقنيّات هي الّتي تحدّد هويّةَ بنية الرّواية الّتي نبدعها. التّقنيّات تُستعار (يمكن مثلاً استعارةُ مفهوم الرّاوي ـ الشخصيّة، أو مفهوم الفلاش باك المتعلّق بالسّياق الزمني. .)؛ وهي إذْ تميّز الأسلوبَ، أو القولَ (الخطاب)، أو بنيةَ الرّواية، إنّما تُميّزها لا بوصفها تقنيّاتٍ مستعارة ـ لأنّ المستعار لا يُميِّز ـ بل تميّزها بكونها صياغةً وتوظيفاً تمارسها اللُّغةُ في بناء عالم الرّواية. تمارس اللّغة هذا التوظيف وتلك الصياغة للتقنيّات بإدخالها في علاقة مواءمة حيَّة مع عناصر ما تبنيه؛ علماً بأنّ العلاقة ليست سوى حركة تعيش التّقنيّاتُ فيها غيابَها، أو صقلَها لتشفَ عن ولادتها المختلفة، أو عن وجودها الكيفي الآخر في قول الرّواية وبنيتها[٥].

= متميّزاً يقول حكاية الحاضر في بعدها التّاريخي، وينسج كلامَ المحلّي (المصري) في دلالاته اللّغويّة العربيّة المشتركة.

(٥) لعلّ من أبرز التّقنيّات الّتي أنتجتها روايات أميركا اللاّتينيّة مثلاً تقنيّة زمن القص. ففي روايات ماركيز مائة عام من العزلة، والجنرال في متاهته، وخريف البطريرك، وكذلك في رواية أوغيستو روا باستوس أنا الأعلى، يتكسّر الزّمن ليولد دلالة خاصّة بالحكاية الّتي يحكيها، وهو بتوليده هذه الدّلالة يبدو مبدعاً لتقنيّته، غير مستعير لها رغم إفادته في ذلك من التّراث السّردي (ألف ليلة وليلة، أو الرّواية الغربيّة الحديثة).
وتوضيحاً نقول إنّ حركة نمو زمن القصّ المتخيّل تقوم على توليد خاصّيّة زمن الدّكتاتور من حيث هو زمن يتكرّر ولا ينتهي، كأنّه أبدي مطلق.
يُولِّد زمن القصّ بحركة نموّه دلالةً للزمن المرجعيّ وقد استبدّ الحاكم بالسّلطة وصار حكمه فيها تاريخاً له. =

قد تستعير اللّغـة الرّوائيّـة إذن عناصرَ من الـتّراث، وقد لا تستعـير؛ وقد تستفيـد

= وهذا أمر لا تقوله الرّواية، بلغة إخباريّة، أي أنّها لا تعبّر عنه لفظيّاً، بل يُولده دلاليّاً إيقاعُ زمن القصّ وحركته في النموّ، أو أسلوب بنائه. إنّ أسلوب البناء يبدو نمطاً دالاًّ، أو شكلاً بنائيّـاً موحيـاً بمدلـول هذا الـزّمن وطبيعة السّلطة فيه. ولنقلْ إنّ المدلول هو كيان تشكيليّ للنسيج السّردي.

في هذا الكيان التشكيلي يكسر صوت شخصيّـة الدّكتـاتور سياق القصّ باستمـرار بغية المبـادرة إلى الكـلام فنتوهّم وجود مخاطب هو، بدوره، متكلّم. ولكن صوت الدّكتاتور بمبادرته وكسره المستمرّ للسّيـاق يُغيِّب صوتَ الآخر، أو يماهيه فيه. ذلك أنّ كسر السّياق واستعادة الدّكتاتور للكلام أو مبادرته المستمرّة إليه يجري بلا علامة أسلوبيّة (فاصلة، نقطة، عارضة، لفظ «قال» أو «أجاب». .)، وبلا فـاصلة زمنيّة، وبـدون أيّ من الأمور الّتي تشكّـل في الأسلوب الاصطلاحيّ إشـارةً، أو إيـذاناً بمجيء الشخصيّة في الـرّواية إلى مـوقع المتكلّم. لا عـلامة للنقلة الكلاميّة، بين المتكلّم والمخاطَب، على امتداد الزّمن الرّوائي إلاّ ما هو قائم في نبرة الصّـوت الّتي يترجمهـا مـدلول الكـلام، أو ألفاظ مفـردة، محدودة (نعم، سيّـدي)، أو صيغة الأفعـال (الأمـر في مخـاطبـة الـدّكتـاتـور للخادم)؛ أي لا علاقة إلاّ ما هو في اللّغة نفسها، في سياقها البنائي، من حيث هي مخاطبة وتـوجّه يشـيران إلى موقع المتكلّم وقيمة كلامه.

هكذا تبدو مساحة الكلام في الفضاء الـرّوائيّ ملكاً لصـوت الدّكتـاتور الّـذي يكسر، باعتبـاره سيّداً حـرّاً، السياقَ؛ أو الّذي يقتحم، باعتباره مستبدّاً مطلقاً، مجالَ الكلام.

يكسر صوت الدّكتـاتور، بهيمنتـه على الأصـوات الأخرى، سيـاقَ القصّ، فيتوتّـر إيقاع السّرد، يتخـلّ عن تواليه المـألوف، لا في الـرّوائيّ وحسب، بل في العـرف والأخلاق، أو في عـلاقة طبيعيّـة، عدليّـة، بين المتكلّم والمخاطب.

ينكسر السّياق في هذه الرّوايات بلا هوادة ليتنـاسل السّرد من السّرد في فـوضى هي عند التّـدقيق حرّيّـة فوق حرّيّة الآخرين، أو صوت عـلى أصواتهم. صـوت له السّيـادة، بل الاستبـداد الّذي يلغي الأصـوات الأخرى، يعتقـل كلامهـا ولا يخاطبهـا إلاّ وهماً لأنّـه لا يترك لهـا كلامـاً. يهيمن، هو الـدّكتاتـور، على زمن نـطقهم، هم المواطنون. فالزمن زمنه، يتكرّر ليكون له مطلقاً في استعادة الكلام، مطلقاً في انتظامٍ له هو انتظام عالم في بنية رواية. بنية هي هويّة.

بهذه البنية، بتميّزها كنسق سردي، تمتلك رواية أميركا اللاّتينيّة هويّةً هي بالنّظر إلى القول (الخـطاب) إحالـة على زمن القصّ في ابتداعه الأسلوبي، وهي بالنّظر إلى الحكاية وعي لزمن اجتماعي يُمارَس ضدّ الزّمن والتّاريخ. إنّـه حكم الدّكتـاتور الأعـلى الّذي يلغي زمن المـواطنين وتـاريخهم بإلغـاء حياتهم. وعيٌ يتـولّد بـرواية الـرّوايـة لحكايتها. إنّه وعيٌ فنّي.

هكذا ردّتْ الرّوايةُ الحكايةَ إلى الجوهر حامل خصائص الحكايات، أو هكذا ارتقت بالمحلّي المتعدّد إلى الفنّيّ العام، فكانت لغتها الرّوائيّة هويّةً لها.

إنّ الإفادة من تقنيّة تكسير الزّمن لم توقع هنا في التّقليد، فتكسـير زمن القصّ الّذي ولِّـد في الرّوايـة الغربيّـة الحديثة دلالةَ الغربة ومشاعر الألْيَنَة لدى شخوص هـذه الرّوايـة، ولِّد في روايـة أميركـا اللاّتينيّـة دلالةً مختلفـة؛ وبذلك، وبدل أن تكون هذه التقنيّة أداة تغريب للحكاية الّتي ترويها الرّواية، صارت أداة تمييـز وإبداع لهـويّتها الفنّيّة.

من تقنيّات السّرد الرّوائي العالمي الحديث وقد لا تستفيد. فهويّة الرّواية ليست في مثل هذه الاستعارات التراثيّة، كما أنَّ لاهويّتها ليست بسبب من مثل هذه الاستفادة العالميّة. بل هي - فيما يخصّ مستوى القول (الخطاب) - في الكيفيّة بما تعنيه من عمل على الحكاية وتمييزها بلغة تبني شكلاً روائيّاً ناطقاً بالحكاية فيه، لغةٍ ترتقي روائيّاً بالحكاية خارج زمنها المحلّي، وتذهب أبعد من مكانها الخاص.

لنقلْ باختصار إنّ التميّز يتحدَّدُ بالنّظر إلى اللّغة الرّوائيّة من حيث قدرتها على رفع ما تحكيه إلى لغة توحي بأكثر من الحكاية (الحادثة - الشخوص الفاعلين، المكان. .)، وبأبعد من حدودها المحليّة - القطريّة بل القوميّة كذلك. ولئن كان هذا التميُّز لا يتحدّد بالنظر إلى مجموع التّقنيّات الّتي يتوسلها الخطابُ الرّوائي، فإنّه لا يتحدَّد كذلك بالنّظر إلى الحكاية - الكلام وحدها.

الرّواية صياغةٌ بنائيّة فنيّة مميّزة، بها تولد الحكايةُ مختلفةً ومفارقةً لمرجعها؛ حتى لكأن لا وجود لهذه الحكاية خارج روايتها. . أو حتّى لكأنَّ الـ «هنا» في الرّواية هي أيضاً الـ «هناك»، و «الأنا» هي أيضاً الـ «نحن». . إذ ذاك يمكن للقارئ أن يكتشف المشترك بين الفواصل ويتبيّنَ الأساسيَّ في العارض، والحقيقيَّ في المتخيّل، فتثيره الحكاية ويُمتعه الخطاب. ومعنى هذا أنّ ما يحدّد هويّة الرّواية هو روائيُّتُها.

يتمثّل تميّز اللّغة روائيّاً بأثرٍ له في الحكاية نفسها؛ كأن يتّسع فضاءُ الرّواية لأكثر من صوت من أصوات شخوصها، وتتفاوت مستوياتُ الكلام تفاوتَ الفئات الاجتماعيّة الّتي تنتمي إليها هذه الشخوص، فيشفّ بذلك موقعُ الرّاوي عن موقف يفسح مجالاً لتعدّد زوايا النّظر من الحكاية، وتغتني الحكاية وتتلوّن شخوصها بألوان الحياة، وتستقلّ هذه الشّخصيّاتُ بسلوكها وتنسج الحقيقيَّ.

بهذا المعنى لا يعود سؤالُ الرّواية سؤالاً عن قوميّتها وقطريتها، بل يصير سؤالاً عن روائيّتها؛ أي ينتقل من الإيديولوجيا - العقيدة إلى الإيديولوجيا - الفنّ باعتبار هذه الثانية مفهوماً للحياة لا يمكنه حين ينشد الحقيقيَّ - والفنّ حقيقة - إلاّ أن يكون نابضاً بحكاية هذا الحقيقيِّ الخاصّة والمرتقية بروائيّتها إلى الإنسانيّ العام.

وبدل أن نسأل عن موقع الرّواية بين الانتماء القوميّ والانتساب القطري، أو عمّا إذا كانت الرّواية اللّبنانيّة رواية عربيّة، فإنّنا نسأل:

هل استطاعت الرّواية العربيّة أن تكون رواية مميّزة بلغتها الرّوائيّة؟ أو هل أبدعتْ روايةُ هذا الكاتب أو ذاك الّتي تحكي هذه الحكاية أو تلك لغتها داخل اللّغة، أم أنّها بقيت مجرَّدَ حكاية؟

وفي الخلاصة، يبدو لي أنَّ تميّز الرّواية بلغة روائيّة خاصّة هو هويّتها، لا حكايتها الّتي تخصُّ هذا القطر أو ذاك؛ وإلاّ لكان علينا أن نقرن الهويّةَ بالمكان وبالتالي بهذا المقهى، أو بتلك القرية، أو بذاك المنزل، أو نقرنها بهذا الشّخص ـ البطل، أو بذاك الفلاّح، ولكان على الهويّة أن تُضيِّق حدودَها لتوائمَ عناصرَ الحكاية المحدَّدة بها.

* * *

على أنَّ اقترانَ سؤالِ الهويّة بلغةٍ روائيّة مميّزة لا يحولُ دون تعدّد اللّغات الرّوائيّة. فتكون لنا ـ بالتّالي ـ داخل اللّغة العربيّة لغاتٌ روائيّة مميّزة. إنّها مسألة إبداع، بها تلتقطُ الرّوايةُ النّاظمَ المشترك بين الحكايات ودلالاتها، فتشي الواقعةُ الرّاهنةُ بالتّاريخي وتشفُ مرآةُ الفضاء الرّوائيّ، فنرى وجوهَنا على اختلافها، ونقرأُ حكاياتِنا في الحكاية... كأن نقرأ في رواية ميرمار (لنجيب محفوظ) حكايات الخلل الدّاخلي في حكاية زهرة المصريّة وسرحان البحيري المصري الّذي سرق مصنع النسيج التابع للقطاع العام وانتحر؛ أو كأن نقرأ في رواية طواحين بيروت (لتوفيق يوسف عوّاد) حكاياتِ التّمزّق بين الريف والمدينة في حكاية تميمة اللّبنانيّة الّتي تنتهي بها الانكساراتُ الحادّة إلى اختيار المقاومة.

أن ترتبط الحكايةُ في الرّواية الأولى بالتّجربة النّاصريّة قطراً، وبالاسكندريّة مكاناً، وبشخوص ينتمون إلى مجتمع مصر؛ وأن ترتبط الحكايةُ في الرّواية الثانية بالتحوُّلات الاجتماعيّة الّتي عرفها لبنان قبيْل انفجار الحرب فيه، وببيروت والمهديّة (الجنوب) مكاناً، وبأشخاص ينتمون إلى مجتمع لبنان ويحملون سماتِه.. إنَّ ارتباطاً كهذا أو كذاك لا يضع هاتين الرّوايتين موضعَ تساؤلٍ عن موقعهما بين القوميّة والقطريّة (تكاملاً أو تناقضاً)، أو يبرّر السّؤال عمّا إذا كانت الرّواية الثانية مثلاً روايةً لبنانيّة أو لبنانيّةً عربيّة. ذلك أنَّ تميُّز هاتين الرّوايتين روائيّاً، كما روايات عربيّة أخرى (وإن محدّدة عدداً، أو لا تشكّل ظاهرة بعد) هو الّذي يتيح للقارئ، في أيّ قطر كان، أن يرى فيها صورة لحكايةٍ تتجاوزه، «صورة» تحاور وتذهب أبعد منه.

لذا يبدو لي أنَّ النّظر إلى الرّواية العربيّة في حدود عناصرها الحكائيّة أو في

حـدود مرجعيّتهـا؛ وأنّ تحديـد هويّتهـا استناداً إلى مـواطن الشّخوص، أو إلى الـواقع الاجتماعي الّذي تنتسب إليه الحادثة؛ وأنّ طرح سؤال التكامل أو التنـاقض عليها، أو سؤال القوميّة والقطريّة. . هي أمور لا تنحرف بسؤال الرّواية عن مستواه الّذي هو له فحسب، بل تشير إلى إسقاط تحديدات نظميّة ـ عقائديّة، أو قانونيّة ـ سياسيّة، تأبـاها طبيعةُ الأدب، كما يأباها كلُّ فنّ.

الفصل السادس

«هذي بلادي»

«لن يمنعوا دمنا أن يمرّ وساعاتنا أن تدور»

حسن عبد الله.

مشهد وسؤال

□ الزمان: ٩ حزيران (جوان) عام ١٩٨٢.

المكان: صيدا. مدينتي.

المشهد: جموع من البشر يشكّلون كامل سكّان المدينة؛ من الطّفل الرّضيع حتّى الشيخ القعيد، ومن نائب المدينة حتّى زبّالها. نساء ورجال يتحرّكون مكرهين على إخلاء مدينتهم.

جنود من الجيش الاسرائيلي الّذي أطلق على نفسه في تلك الحملة اسم «جيش الدّفاع الاسرائيلي»، يراقبون عمليّة الإخلاء، ويشيرون ببنادقهم إلى البحر كي يتوجّه النّاس إلى هناك.

على الأرصفة جثث بالمئات، وعلى جوانب الطّرق منازل منهارة ومحروقة:

الحرب على المدينة، الّتي عُرفت برائحة زهر اللّيمون وبوداعة أهلها، بدأت ليل ٧ حزيران (لنذكر أنّ الحرب على مصر في العام ١٩٦٧ بدأت في ٥ حزيران). وصباح التّاسع من الشّهر نفسه، خُيِّرت المدينة، للمرّة الثانيّة خلال هذين اليومين، بين الإبادة والاستسلام.

وبعد الاستسلام بدأت دروسُ الذلّ والإثارة والتفكيك:

● مكبّر الصّوت ينادي صبيحة كلّ يوم كي يخرج النّاس ويتجمّعوا في السّاحات: ثمَّ تبدأ عمليّة الفرز الطّائفي: المسيحيُّون في جهة والمسلمون في جهة أخرى.

فتى يسأل أباه: لماذا المسيحيُّون في الظلّ ونحن في الشمس؟

● الدبّابة الاسرائيليّة تقف عند أعلى الطّريق الصّاعد من صيدا إلى عبرا

الجديدة (ضاحية شرقي صيدا). الجندي الاسرائيلي يأمر طبيباً شابّاً من أهل صيدا أن يكسر البيض الّذي معه ويمسح بالسّائل اللّزج وجه زوجته الصّبيّة.

لكن...

نزيه القبرصلي (فتى من صيدا عمره ١٥ سنة تقريبا) يترك كتبه، ويحمل رشاشاً. يخرج من منزله، في أحد أحياء صيدا القديمة، القريب من الشاطئ. يقف مشحوناً بذلّ المدينة وانكسارها ويطلق النّار على دوريّة اسرائيليّة. يُقتل ويسقط قتيلاً على أرض بلده.

من هو القاتل؟

من هو الضّحيّة؟

ربّما بدا الجواب سهلاً حتّى ذلك التّاريخ (تاريخ الاجتياح الاسرائيلي للجنوب ولبيروت العاصمة عام ١٩٨٢) وفي مثل هذه العلاقة، علاقة المواطن بالغازي. فالضّحيّة واضحة، وهي بوضوحها تواجه القاتل؛ ترفض حربه عليها بتعريض نفسها للموت، ترفض موتها فتموت، تقاوم فتدفع حياتها ثمن أملٍ بإنقاذ حياتها المهدّدة بالموت. ذلك أنّ موت من يقاوم احتمالٌ تلتمع طيّه بارقة حياة. والحياة هنا تتجاوز حدود إحساس الإنسان بفرديّته، أو لنقل إنّ الفرد انطلاقاً من إحساس عميق ومُشْبع بذاته يدرك معنى الإنسان فيه. فالضّحيّة إذ تمارس فعلاً مقاوماً إنّما تطلب الحياة لقاتلٍ ومقتول، لأنّها إذ تقاوم إنّما ترفض الحرب ابتداءً من حياتها.

تقف الكتابة الإبداعيّة إلى جانب الضحيّة لأنّها تعي مأساتها: فالضّحيّة تنشد الحياة على جسر الموت، وتتقدّم الكتابةُ الإبداعيّة لتهدم هذا الجسر وتعيد إلى الحياة حقّها.

تأبى الكتابة الإبداعيّة القتل وترفض الحروب، لأنّها (أي هذه الكتابة) في جوهرها حياة. نكتب لنبدعَ جسداً إشاريّاً تتجدّد فيه الحياةُ فتدوم، وهو ما يعادل معنى الدّعوة إلى سلام منشود على هذه الأرض، كوكبنا الجميل.

ولئن كانت الكتابة الإبداعيّة هي، أساساً، تعبيراً عن مأساة، بمعنى أنّها تعبير عن انتصار وهمي على موت حتمي، فإنّ هذه المأساة تزدوج في الحروب، لأنّ القتل موت يتقدّم الموت. وأن تواجه الكتابة الحرب يعني أن تواجه موتاً في موت، وأن تكون لغة لمأساة مزدوجة.

الكتابة الإبداعيّة الشعريّة في مواجهة الحرب

المقاومة شكل من أشكال رفض الحرب، والكتابة الإبداعيّة الشّعريّة تعبّر عن ذلك. مجموعة من الشّعراء اللّبنانيين عُرفوا بالشّعراء الشباب، كتبوا نصوصاً ترفض الحرب بالوقوف إلى جانب الضحيّة، وبتبنّي مقاومتها:

● المقاومة عند الشّاعر حسن عبد الله مرارةُ موت، ولكنّ هذا الموت له معنى الحياة، فأمّ الشهيد الّتي بكت دمعتين بكت أيضاً مع الدّمعتين، وردة.

يندمج الشاعر هنا، وبنبرة عالية، مع الضّحيّة، مع مقاومتها. وتصير أنا التكلّم هي نحن الّذين نقاوم، الجماعة:

سنضرب في كلّ وقتٍ وأرضٍ
أشدّاء

ثمّ:

صامدون هنا، قرب هذا الدّمار العظيم، وفي يدينا يلمع
الرّعب، في القلب غصن الوفاء النّضير.
صامدون هنا... باتّجاه الجدار الأخير
ولن نتراجع
لن يمنعوا دمنا أن يمرّ وساعاتنا أن تدور

هذه المقاومة الّتي يتعادل فيها موت الشّهيد بحياته، هي في نظر الشّاعر فعل تغيير وعبور إلى حياة مضيئة. وهي من أجل أن:
نمحو الظّلام ونكتب وجه النّهار[1].

● والمقاومة عند الشّاعر محمّد العبد الله هي مجيء جماعي إلى الوطن له لهجة خطابيّة موقّعة:

---

(١) هذه الشّواهد الشّعريّة مأخوذة جميعها من قصيدة للشاعر حسن عبد الله بعنوان: «أجمل الأمّهات الّتي انتظرت». القصيدة هذه هي بتاريخ العام ١٩٧٦ ومهداة «إلى أمّ شهيد». انظر ديوانه: أذكر أنّي أحببت. دار العودة. بيروت. من دون تاريخ.

نجيئك من كلّ صوب كما المطرُ المنتظر
يا وطني
نعانق هذا التّراب الّذي يشتعل
يا وطني
نسقيه بالدّمع والدّم يمشي بنسغ الشّجر
لتغدو كالقمر المكتملْ
مشعّاً. مضيئاً
على كلّ أبنائك الطيّبينْ
فافتح ذراعيك للقادمينْ
فافتح ذراعيك للقادمينْ
فافتح ذراعيك للقادمينْ(٢)

● وهي ـ أي المقاومة ـ عند الشّاعر شوقي بزيع طلوع يبلغ فيه الحقد حدَّ الإصابة. والشّاعر هنا يتكلّم بضمير «نحن» الثّائرين الرّافضين، الحُماة الّذين سيمارسون فعل التّغيير، نحن الّذين:

سنطلع من كلّ بيت تشتّت
من كلّ جرح تفتّت
من كلّ طفل هوى في البياض القتيل

والطّلوع هذا له صفة تمثيليّة وهويّة انتماء. فالكتابة هنا تنطق باسم آخرين معرّفين بفعلهم، وبأحلامهم، بأنّهم هؤلاء الّذين:

يحرثون الصّباح لكي تشرق الشّمس
أو يكتبون الرّياح لكي يزهر الحدس
أو يقرأون اللّيل
ونحن المساكين نحن الملايين

ولأنّ الكتابة لها هذا النّطق، فإنّ الشّاعر يعلن:

---

(٢) مقطع من نصّ بعنوان «أغنية» وهو بتاريخ ١٩٧٨/٨/١٠. انظر ص ١٠٠ من ديوان الشّاعر: رسائل الوحشة. دار الفارابي، بيروت ١٩٧٩.

لا شيء يفصل أعراسنا عن سقوط الطّغاة
توحّدت الأرض فينا
فكلّ قتيل سيصبح جيل
وكلّ بنفسجة أحرقوها ستغدو بنفسجة المستحيل
وكلّ شهيد تكمّله الأرض
كلّ احتراق تكمّله النّار
فليبلغ الحقدّ حدّ الإصابة، والرّقص حدّ السّماء[٣].

هذه النّبرة العالية الّتي رأينا، تساند، في اختلاف دلالاتها، الضّحيّة، تقف إلى جانب الشهيد. فالاستشهاد هو من أجل وطن أفضل وأجمل. إنّ له وظيفة التّغيير ليعود الوطن إلى أبنائه الّذين حرموا منه، ولتعود لهم، مع عودته، الحياة.

الضّحيّة ترتبط هنا بوضع اجتماعي تاريخي معيّن. وهي ليست شهيداً بعينه، بل فئة أو فئات اجتماعيّة عاشت سنوات طويلة من الفقر والإهمال والبؤس الّذي قارب في واقعه موتها: حرمان من الحياة يعادل الموت.

فالمقاومة بدأت قبل اندلاع القتال، أي قبل تحوّلها إلى فعل استشهاد بالجسد، ووصلت إلى أوجها في بداية عقد السّبعين. جيل بكامله تماسكت فيه عناصر من المجتمع مختلفة. لا شروخ طائفيّة تحزّ فئاته وطبقاته. إنّه جيل الجامعة اللّبنانيّة في نموّها كمؤسّسة وطنيّة. من هذا الجيل كان الشّعراء الشّباب، وكانت مجموعة من الأدباء والفنّانين والمثقّفين الّذين تمتّعوا بعصر بيروت الذّهبي وحلموا بترسيخ هذه الهويّة الوطنيّة لبلدهم، وبصيانة جمالٍ يكون التّمتع به من حقّ الجميع.

مساندة الضّحيّة كانت مستمدّة من هذا الزّمن، من زمن ما قبل الدّم، أو من زمنٍ كان دم شهيد واحدٍ فيه يتشكّل فضاءً واسعاً من الاحتجاج والاستنكار.

هكذا، وعندما راح الدّم يجري بغزارة بعد اندلاع الحرب، تراجعت هذه النّبرة العالية لتترك مكانها شيئاً فشيئاً لمشاعر المرارة والمأساة. وهي مشاعر موسومة بنوع من القلق والدّهشة والحيرة والتّساؤل عن معنى هذا الموت العام.

---

(٣) هذه الشّواهد الشّعريّة مأخوذة جميعها من قصيدة للشّاعر شوقي بزيع بعنوان «عناوين سريعة لوطن مقتول» والقصيدة مكتوبة بتاريخ ١٩٧٦. انظر ديوانه الّذي يحمل عنوان هذه القصيدة. دار الآداب. بيروت. ١٩٧٨.

الموازة بين المأساة والمقاومة

معظم الشّعراء، بمن فيهم أصحاب هذه النّبرة العالية، عبّروا عن هـذه المرارة. الشّعر يواجه الحرب بقول مأساتها. وفي قـول المأسـاة كان بعض الشّعـراء يوائم بـين روح المقـاومة بمـا تعنيه من نضـال واستشهاد، وبينهـا بما تعنيـه من دمار ودم وفقـدان أحبّة.

● في **شجرة الأكاسيا** للشاعر جوزف حـرب نقرأ نمـاذج مختلفة عن ذلـك. منها قوله:

- يا غمام الأفق ساعدني
لأبكي.
- ليس ما تلمح في الأفقِ
غماماً،
إنّه الحقّ الّذي قام ليمشي
مالئاً خبزاً ووردا كلَّ بيتْ
قمت عن صخرة يأسي.
ومشيْت[٤]**.**

من البكاء تبدأ الدعوةُ إلى المشي. والألم أخضر (ص ٣٠). والعـظام شبَّـابة وادٍ حمراء (ص ٣٦). الدّعـوة إلى النّهوض مستمـرّة (ص ٣٣) أمام مشهـد الحرب الّـذي يملأ شاشة العين:

«مقابر منبوشة، جثث في الطّريق. حرائق تمتد كالغيم بعـد الغروب. خـرائب سود تزوّج فيهـا الرّمـاد جميع بنـات الدّخـان. مذابـح كالسّـوق. فيها دكـاكين بـاعتُها يـرتـدون البنــادق، زي الفؤوس. وأقبيـة مـايـزال الصّراخ فيهـا يشقّق جـدرانها» (ص ١٨٥/١٨٦).

والشّاعر يعلن:

هذي بلادي. (ص ١٨٦).

وضدّ هذا المشهد الّذي يرسم صورة البلاد تبرز المـواجهة. المـواجهة هنـا تقاوم

---

(٤) ديوان شعر للشّاعر جوزف حرب. دار الفارابي بيروت ١٩٨٦، ص ٦٠.

القاتل، ولكنّها تصغي في الوقت نفسه إلى نداءٍ يسمعه الشّاعر يقول:

تعال وعانق

سلام الأرض (ص ٤٠٢).

المقاومة لا تعني إذن حبّ القتال. لا تقصد الاعتداءَ والمبادرةَ لقتل الآخر، وإنّما تقصد عدم الرّضوخ للقاتل، أو عدم الاستسلام لهجمته... وهي تشير عند الشّاعر إلى الحقّ الّذي بالدفاع عنه، قام يمشي. والحقّ هنا ليس معنى مجرّداً ضائعاً في مطلق، بل هو إشارة واضحة إلى عدالة تملأ كلّ بيت خبزاً ووردا؛ أي هو إشارة واضحة إلى ضحيّة عاشت زمنها محرومة من قوام الحياة الأوّل ورمزُهُ الخبز، ومن فرح الحياة العادي ورمزُهُ الوردْ.

● وفي نصوص للشاعر شوقي بزيع نجد أمثلة أخرى. نقرأ شعراً موسوماً بغنائيّة حادية، مشبعة بحزنٍ تتمزج فيه مشاهد المآتم بالأعراس. مشاهد تصوّر أبناء الجنوب الساكنين حول مياه اللّيطانيّ، المنكبّين على شتلات التّبغ، والمتحلّقين على ذاكرة كربلاء.. وهم من طال حزنهم حتّى صارَ يُغنّى.

في قصيدة له بعنوان «العائد» نقرأ:

تمشي جنازته الهوينا
ثمّ ترفعها الأكفّ إلى مكان غامضٍ
تمشي ويدفعها الدّويّ
يمشي جنوبيُّون خلف النعش،
كوفياتهم مصبوغة بجبينه الملثوم
تتبعهم يدا امرأة
تشمّ قميصه
وتعشّبُ الأيّام من دمه البهيّ
هو الجنوبيّ الشهيدُ،
مروِّض القمح العنيدِ
يعود نحو الأرض
ملفوفاً بكيس الرّمل والعلَم الممزّق،
أفسحوا لخطى عليّ

لقوامه الممشوق وهو يشفّ حتّى الموت،
يمشي وتتبعه رياحينُ
ويغمر وجهه خفر طريّ[٥].

تتخلّل القصيدة تأوّهات توحي بالنّدب الجنوبي، وجمل قصيرة يولّد تكرارها إيقاعاً يذكّر بإيقاع حركة اللّطم في احتفال كربلاء:

شوك العمر
ضاع العمر (ص ٦١)

كما أنّ فيها مقاطع جاهزة للنّدب والغناء بصوت الأمّ المفجوعة على ابنها:

هيهات... لو كان الزّمان يعود ثانيةً!
أو الطّلقات تستدرك
لو كان للخبّاز أن يشفيك
أو كانت تعيدك عشبةٌ حياً
لنثرتُ كلَّ حشائش الدّنيا على قبرك (ص ٦٢).

لكنّ هذا الحزن كلّه، وهذا الانكسار المرير الّذي يعبّر عن فاجعة أمّ أدركت حكم الزّمان، وفشل كلّ وسائل المداواة القرويّة لاستعادة ابنها.. ينتهيان بالقصيدة إلى استنهاض حازم من أجل المقاومة. هكذا يتبدّل الصوت الحزين، صوت الأمّ، وتتراجع اللّغةُ النّادبة المتأوّهة، وتترك مكانها للغةٍ قويّة، مقدامة وواثقة، نسمع فيها صوتَ الشّاعر يقول مخاطباً الشّهيد:

فلسوف تنهض في عظامك سكّة
وتشقّ هذا الانهيار بنصلها الأجمل
وتقاوم المحتلّ
وتقاوم المحتلّ (ص ٧١).

● كذلك نقرأ في نصوص للشاعر محمّد علي شمس الدّين هذه المواءمة بين المأساة والمقاومة. لكنّ المواءمة هنا تشفّ عن تلاحم عميق بين المأساة/الموت والمقاومة/الحياة. ذلك أنّ المأساة في نظر الشّاعر واقع يلخّص حياة الجنوبي الّذي

---

(٥) هذه القصيدة للشّاعر شوقي بزيع، كتبها عام ١٩٨٤، وهي من ديوانه **أغنيات حبّ على نهر اللّيطاني** دار الآداب. بيروت ١٩٨٥. انظر ص ٥١ و٥٢ من هذا الديوان.

يشرب وحل أقدامه. إنّها حياته اليوميّة، أو موته المعمّم الّذي عليه أن يعبره إلى دورة الخبز، أي إلى الحياة. لذا تبدو المقاومة عنده ضرورة. إنّها اتّجاهٌ نحو وطن، وهي موت من أجله.

المقاومة عند شمس الدّين معْبرٌ إلى الحياة، جسرٌ مسكون بالموت، وطريق تلتحم عليّه أغنية الحياة بإيقاع الموت؛

يذهب الجنوبيّ، وقبل أن يغيب يعطي صاحبه رقم قبره.

وحين تجلس الأمّ لتغنّي، في الظلام، لطفلتها كي تنام، تخبرها بأنّ الجند عمّ بين البيوت:

أن تغني

إذن

أن تموت.

وحين يموت الجنوبيّ نعرف أنّه كان لا يشتري التّبغ قبل الرّصاص. ذلك أنّ الرّصاص كالتّبغ: تفصيل رمزي في حياته اليوميّة.

هكذا يتلو الموتُ الموتَ، والقرى ترسل دخانها، تقاوم... والمحبّون الّذين كانوا هنا يغيبون تاركين أسماءهم وحدها.

وهكذا ترتسم صورة المأساة أمام الشّاعر فيقول:

وجدنا الضّواحي توابيت للنّائمين

وفوق التّرابات لحم طري.

لكنّه يرفض الاستسلام لواقعها، لذا يعلن مباشرة:

غرسنا على جمجمات الطواغيت أعلامنا

ويعود ليغنّي لمن لا ينام:

سلام إلى مطلع الفجر وقع الخطى

سلام إلى مغرب الشّمس وقع الغمام(*)

(*) راجع في هذا الصّدد قصيدة الشّاعر محمّد علي شمس الدّين «أمّي نهتني عن الموت إلّا على صدرها» المنشورة في ديوانه غيم لأحلام الملك المخلوع، دار ابن خلدون، بيروت. ١٩٧٧.

المأساة واهتزاز معنى المقاومة

لكن، وفي قول المأساة أيضاً، كان معنى المقاومة يهتزّ عند البعض الآخر من الشّعراء، ويتبدّى سؤالاً مقلقاً، وحيرة تطول مفهوم الكتابة الشّعريّة نفسها وعلاقتها بالنّاس خلال الحرب:

أليست المقاومة دخولاً في الحرب وإن كان ذلك بهدف ردعها؟
أليس ردعُ القتل بالقتل قتلاً، وردعُ الدّمار بالدّمار دماراً؟
أليس المقتول ضحيّة وإن كان قاتلاً؟

تهتزّ النّزعة الحقوقيّة أمام النّزعة الإنسانيّة. يهتزّ مفهومُ الدّفاع عن النّفس أمام محصّلة الموت الوحيدة في الحروب. الكلّ في الحرب ضحيّة. الحرب فعل قتل تعارضه الكتابة من حيث هي فعل حياة... لكن ماذا أمام هذا الدّمار الّذي يقتحم المدينة؟

يبدأ السّؤال ويبدأ القلق عند الشّاعر حسن عبد الله. وحين يسأل عن ليالي بيروت يسقط، كما يقول، «كالجدار أمام تجربة الكتابة»[٦]. لقد تعدّدت أبوابُ المدينة لعينه، وهو، الشّاعر، لم يعد يعرف من أي باب يدخلها. هل يدخل:

من تحت قنطرة الحوار

أم يدخل:

من تحت قنطرة الدّم الجاري وأغصان الدّمار (ص ٦١)؟

يسأل الشّاعر والمدينة لا تراه. يسأل ويقوم بمحاولة أولى فيدخل في الرّصاص، أي يدخل في تجربة الحرب/المقاومة فتهوي المدينة على صدره ويخنقها دخانه (ص ٦٣). ويعترف:

أنا شبح الخرائب
أقرأ الأبواب ميتة
وأكتمها... (ص ٦٥).

تسقط التّجربة، ويدخل الشّاعر إلى المدينة من بوّابة النّار، ولكن شاهراً حبّه. هكذا يفرّ الحاجز الرملي وتنقشع، كما يقول، تضاريسُ الوطن.

الحبّ هو البديلُ، رايةُ سلامٍ يرفعها الشّاعرُ في وجه الحرب ويدخل في

---

(٦) راجع قصيدته: «من أين أدخل في القصيدة» ص ٦٦. وهي في ديوانه أذكر أنّني أحببت.

الـوطن، «من بابـه، من شرفة الفقـراء». يلقي التّحيّـة، ويسـأل عن أحـوال القـرى والقمح والثّلج العظيم. وبذلك، أي بدخوله المدينة شاهراً حبّه بدل سلاحه، يدخـل في القصيدة، في الكتابـة، بعد أن كـان قد سقط كـالجدار أمـام تجربتهـا. ومثل هـذا الدّخول في الكتابة هو بمثابة عَوْدٍ بها إلى جوهرها، أي إليها كفعل حياة.

غرق الضّحيّة

غـزارة الدّم الّتي كـانت نتيجةً لاستمـرار القتال وعنفـه كانت تغـرق الضّحيّة. تغرق الضّحيّة فيغيب معناها وتضيع معالمها.

يـوم السّبت الأخير من سنـة ١٩٧٥، وهو اليـوم الّذي أُطلق عليـه يوم السّبت الأسود، بدت الضّحيّة واضحة: فَقَتْلُ الأبرياء من عمّال مرفأ بيروت على الهـويّة[٧] ممّن صادف مروره، أو وجوده، كان يوظّف الضحيّة لتأجيج الصّراع الطائفي.

الغزو الاسرائيلي لجنوب لبنان عام ١٩٧٨ ثمّ الاجتياح الـواسع وحصـار بيروت ومجـزرة صبرا وشـاتيلا صيف العـام ١٩٨٢ أبقى الضحيّة واضحـة. إنَّ من قُتل تحت سقف بيته، أو في حقله، أو في دكّانه، أو على طـريق عودتـه من عمله، هو ضحيّـة. وإنَّ من سال دمه ليردّ غازيّاً، ويقاوم مجتاحاً، هو، بلا جدال، ضحيّة.

الغزو والاجتياح وظّفاً الضحيّة لمجيء بشـير الجميّل (قـائد ميلشيـا هي القوّات اللّبنانيّة) رئيساً لجمهوريّة لبنانيّة موالية لاسرائيل.

لكنّ بشير الجميل الّذي رفع شعار الـ ١٠٤٥٢ كلم² بعد وصوله إلى الرئاسـة، وأوعز إلى ميليشيات حواجزه بالتخلّي عن التدقيق في هويّة العابرين على أسـاس شرقيّة وغـربيّـة، أوحى بـأنّ وظيفـة الصّراع الـطائفي (مسلم ـ مسيحي) المـوازيـة للتقسيم الجغرافيّ؛ بيروت الغربيّة ـ بيروت الشرقيّة، انتهت. وكأنّ وظيفة الاجتيـاح الاسرائيلي هي في حدود ترئيسه.

الحرب على أرض لبنـان كانت أكـثر من قمع نمـو هذا البلد كـوطن ديمقراطيّ، وأبعد من مسألـة تفتيت جامعتـه الوحيـدة الّتي كانت تمـارس، ضدّ مـا خطّط لهـا[٨]،

(٧) المعروف أنّ الكتائب أقاموا حاجزاً عند المرفأ وطلبوا من العمّال الخارجين من عملهم إبراز هويّاتهم.

(٨) في مجموعة الملاحظات الّتي صيغت بخصوص إنشاء الجامعة اللّبنانيّة والهدف من وجودهـا، كانت الإشـارة واضحة إلى أنَّ نموّ الجامعة اللّبنانيّة لن يتعـارض، أو يشكّل خـطراً، على تـوجّهات الجـامعات الأجنبيّـة في لبنان، بل على العكس فهو سيدعم هذه التوجّهات ويخدمها.

عمليّة التّأهيل والدّمج الوطنيين. أي أنّ الحرب في لبنان كانت أكثر من المجيء برئيس يهدئ روع الخائفيين على سلطتهم من نموّ الديمقراطيّة في لبنان. وقُتل بشير الجميل واستمرّت الحرب شرذمةً وتفتيتاً.

الأطراف المتقاتلة تتعدّد. والمسيحيُّون الّذين وحّدهم بشير الجميّل (إشارة إلى معركة الصفرا بقيادة بشير الجميّل ضدّ حزب الأحرار التّابع لكميل شمعون؛ وكذلك إلى معركة عين الرمّانة الّتي قامت بها القوّات اللّبنانيّة ضدّ الحنش وهو زعيم ميليشيا مسيحيّة موالية لحزب الأحرار. . .) عادوا يختلفون ويتقاتلون (مثلاً الخلاف والاقتتال بين آل الجميّل وسليمان فرنجيّة، وبين إيلي حبيقة وسمير جعجع، وبين الجيش بقيادة ميشال عون والقوّات بقيادة سمير جعجع. . .) في المنطقة الشرقيّة من بيروت. وفي المنطقة الغربيّة بدا الاقتتال بين من اعتُبروا في صفٍّ واحد دراميّاً وفظيعاً (بين أمل والاشتراكيين من جهة والمرابطون من جهة أخرى، بين أمل وحزب الله، بين أمل من جهة والاشتراكيين والشيوعيين من جهة أخرى، انقسام الحزب السوري القومي الاجتماعي على نفسه. . .).

في هذه الدوّامة من الاقتتال الدّموي غرقت الضّحيّة، وطرحت علامة استفهام كبيرة حول هويّة القاتل.

القاتل والضّحيّة التبسا بشكل محزن ومرير في الوعي وفي الخطاب الأدبي بعامّة[9]، وارتدّ هذا الالتباس على ما سبق ليشمل سنوات ما قبل الاجتياح.

الدّم الّذي كان يسيل بدا أكثر بكثير من حجم الأحلام الّتي تطلّع إليها النّضال الاجتماعي المطلبي في أواخر السّتينات وأوائل السّبعينات من هذا القرن. والشّعارات الإصلاحيّة الّتي كان يرفعها آنذاك المتظاهرون من عمّال وطلّاب ومثقّفين منتمين إلى حقول اجتماعيّة مختلفة، يغرقها الدّمُ والخرابُ والموتُ الغزير الّذي أدهشهم وأذهلهم. . .

يتوالد مسلسل الاقتتال. نستعيد قول الشّاعر الجاهليّ زهير بن أبي سلمى عن الحرب الّتي تَلِد فتتئم. تضيع حدود الضحيّة. تتبدّد في مساحة القتل الواسعة. وفي تبدّدها يبدو القاتل نفسه ضحيّة.

(٩) لم يكن الأمر كذلك بالنّسبة للخطاب السّياسيّ أو الفكريّ. الأوّل كان يحدّد الضّحيّة من موقع التزامه الحزبيّ. والثّاني كان يحدّدها في ضوء منظوره، أو فهمه، للقضيّة؛ قضيّة الصراع والحرب.

وفي مواجهة الحرب الّتي يبدو القاتل فيها ضحيّة، تواجه الكتابة الإبداعيّة، بشكل عام، مأزقها.

الحرب لتي بدأت بضحيّة واحدة (مقتل معروف سعد في ساحة النّجمة في صيدا) تبدو مع غرق الضحيّة في الدّم هزيمة.

والهزيمة في التّاريخ العربي الحديث تحيل على هزائم. فاجتياح اسرائيل للبنان في حزيران (العام ١٩٨٢) ذكّر النّاسَ بهزيمة مصر في حزيران (عام ١٩٦٧).

● أوّل من قتلته ذاكرة الهزيمة كان الشّاعر خليل حاوي.

الدّمار الواسع الّذي غطّى بيروت وقتَ الاجتياح الاسرائيلي لها، واجهه هذا الشّاعرُ المعروف بهويّته العربيّة بتصويب رصاصة إلى رأسه. الرّصاصة كلمة لخّصت هولَ وقوع المأساة عليه.

خليل حاوي شاعر لبناني نسج جسد شِعْره بحلم الانبعاث العربيّ... فإذا بالحلم يتكشّف عن دخول إسرائيل إلى بيروت، العاصمةِ الّتي منها كان الأملُ ببداية تحوّل الحلم إلى واقع. يسقط الحلمُ فوق أرضٍ تفلحها الدّباباتُ الاسرائيليّة. ينتحر خليل حاوي ليقول بموته ما هو أفظع من هذا الّذي يستطيع الكلامُ قوله. فكأنّه بانتحاره يقدّم حياته شهادة ضدّ احتلال وطنه.

● حسن عبد الله يصدر قصيدته «الدردارة» عام ١٩٨١ ويصمت. لم نعد نسمع شعراً له. فكأنّه بصمته أراد أن يعبّر عن رفضه لحرب لم يعد الشّعر ينفع في رفضها أو إيقافها.

● أنسي الحاج الّذي كان صامتاً منذ بداية الحرب ظلّ لا يقول شيئاً. فالعدوّ الواضح (اسرائيل) والحرب الّتي لها معنى الاعتداء (اجتياح اسرائيل للبنان واحتلالها جزءاً منه) لم يكن شأنهما كذلك عند القيّمين على المنطقة الشرقيّة من بيروت (حيث يسكن الشّاعر). ففي الوقت الّذي كانت فيه أطنانُ القنابل تتساقط على الشّق الغربي من عاصمة لبنان، وفي الوقت الّذي كان فيه الخبزُ والطّحين قد نَفِدا فيها، ونضبت المياه، وأطبق الظلام، كان الجنود الاسرائيليون يتنزّهون في الشّق الشرقي من العاصمة نفسها، ويمضون استراحة المحارب مستمتعين بضياء شمس الوطن ونور كهربائه.

هل يمكن للغة واحدة أن ترى بغير عينها؟ وهل يمكن أن ترى بهذه العين ما عليها أن لا تراه؟

إنّه الصمت يستبطن أكثر من معنى: العجز والذّهول والرّفض والضّياع . . . ويعبّر عن مأزق الكتابة وهي تواجه حرباً تتركّب فوقها حروب، وقضيّةً تتراكم فوقها قضايا حتّى المتاهة في هويّة الأشياء، وأبرياء تحصدهم القذائف. وعلى خلاف المعروف يفوق عدد الضحايا منهم بما لا يقاس عددَ الضحايا من المقاتلين(١٠).

هل يمكن اعتبار الصّمت نوعاً من المواجهة؟ أوَيقول الصّمت؟ أليس هو إشارة إلى المكبوت، وغير المَقُول؟ أليس هو النّصّ الأبيض الّذي يتلألأ الكلام فيه حين نحاوره ونؤوّل الغائب فيه؟ بالصّمت، بالكلام المكبوت واجه بعض الشّعراء الحرب. لقد أضربوا عن الكلام ضدّها. وبإبداع لغة مجّانيّة رفض البعض الآخر من الشّعراء هذه الحرب.

مجانبة المأزق

منذ البداية واجه أدونيس الحربَ بالإبداع وبقي مجانباً لمأزق الكتابة؛ لقد وصف أدونيس الحرب اللّبنانيّة بالقول إنّها مستنقع،ولكنّه وقف بوضوح ضدّ حصار بيروت. وباعتبار العدّو الواضح واجه الشّعر عنده الحرب، أي واجه الاعتداء الاسرائيليّ على جنوب لبنان وعلى عاصمته. وهكذا عنْون مجموعةً شعريّة له أصدرها عام ١٩٨٥ بـ **كتاب الحصار** وقدَّم معادلة للزّمن الممّتد بين عامي ١٩٧٥ و١٩٨٤؛ حسب تعبيره، «تاريخ مشنوق في فضاء من السّم وسماء تمطر القتل، والرّعب يخيط الشّوارع»، و«القنابل أسرّة للأطفال، والشّظايا تمشّط النّساء»(١١).

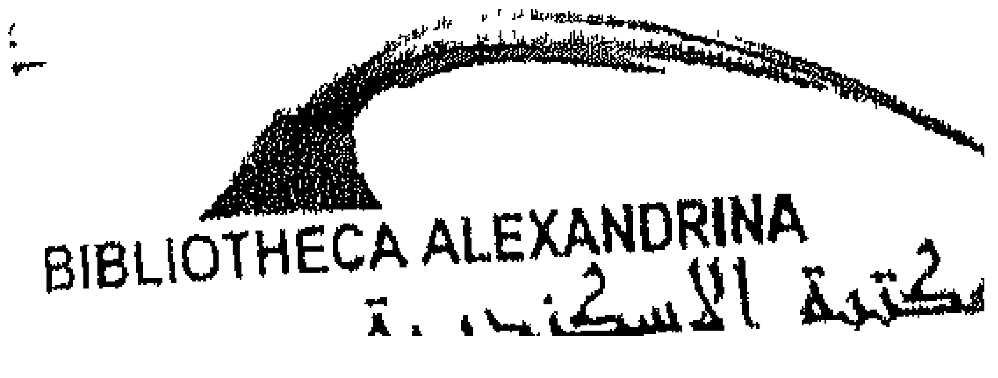
إنّها صورة الفجيعة وقتل الحياة.

في معظم ما كتب أدونيس، وقف إلى جانب الإنسان في قمعه وكبته وقتله.

---

(١٠) ذكرتْ إذاعة مونتي كارلو في إحدى نشراتها الإخباريّة أنّ عدد الضحايا من المقاتلين كان يفوق عدد الضحايا من المدنيين في الحرب العالميّة الأولى، وأنّ العدد تعادل في الحرب العالميّة الثانية. في حين زاد معدّل الضحايا من المدنيين في حروب اليوم بمعدّل ١٣ مرّة، وأعطت الإذاعة مثالاً على ذلك لبنان؛ علماً بأنّ من يسمع لائحةَ أسماء الضحايا الّتي تذيعها إذاعات بيروت كلّ يوم تقريباً يدرك أنّ عدد الضحايا من المدنيين يفوق، في حرب لبنان، معدّل الـ١٣ بكثير.

(١١) أدونيس كتاب الحصار ص ١٢٢. دار الآداب، بيروت ١٩٨٥.



المواجهة الّتي عبّر عنها شعره هي بين إنسـان مقموع وسلطة قـامعة، وهي بهـذا المعنى بحث عن هويّة تحـرُّريّة لـلإنسان، تبـدأ من تاريـخ قومي خـاص وتصل إلى تـاريخ إنسانيّ عام؛ من الجنوب اللّبنانيّ المقاوم الّذي يجعل «قامـة الموت ضحيّـة» (ص ١٦٨) إلى نهر الجرح الّذي «يدفق من صدر آدم» (ص ١٦٥).

على هذه المسافة من الزّمن الّذي يحتضن الإنسان يعلن الشّاعر:

سنغني

ليكون الزمن الطّالع بابا (ص ١١٨).

ومن هـذا المنـطلق الإنسـانيّ، يتـوّج أدونيس أغنيـاتـه الّتي قـدّمهـا إلى «السيّـد الجنوب» (الجنوب اللّبنانيّ طبعاً)، وإلى جراحه وموت أناسـه، بالـدّعوة إلى أن يـتركوا هذا الجنوب، أن يتركوه:

لأسراره حقل حبّ

يتحوّل كلّ فصل

ويقلب في راحتيه الشّجر (ص ١٨٠).

وهو ما يضمر دعوة إلى حياة طبيعيّة؛ أي إلى سلامٍ قوامُهُ الحبّ.

المواجهة والإبداع

أن يكون الإبداع بحدّ ذاته مواجهةً هو ما نزع إليّه معـظمُ الشّعراء الشبـاب في لبنـان، شعراء الجيـل الأوّل للحرب أمثـال: بول شـاوول، محمّد العبـد الله، عبّـاس بيضـون، محمّد فـرحات، وديـع سعادة، جـودت فخر الـدّين، إليـاس لحـود، أحمـد فرحات. . . وهو ما تبنّاه وعمل من أجله شعراء الجيل الثاني للحرب، أمثـال: عيسى مخلوف، بسّـام حجّـار، جـاك الأسـود، جـاد الحـاج، أنـطوانْ أبـو زيـد، اسكنـدر حبش. . . مفهوم الإبداع عند بعضهم بدا أقـرب إلى مفهوم القـول المحايـد المشغول بنوع من الجماليّة الهادئة النّازعة إلى الشكلانيّة أحياناً.

معـظم هؤلاء الشّعراء ابتعـدوا بلغتهم عن قامـوس القتـل والـدّمـار، وراحـوا يبحثون عن جماليّة قوامُها النَّسَقُ الملتبس والغامض والمتحرّر من قيود البـلاغة اللّغـويّة والنموذجِ المكتمل. النّسق بمـواصفاتـه هذه المقصـودة، أو الواعيـة، نسقٌ هادفٌ، أو نسقٌ مـرتبط بفهم للشّعـر يبتعـد بـه عن المبـاشرة والخطابيّـة والـوعظ، عن مفهـوم

الشّعر/الرّسالة وعن الغنائيّة بما تعنيه من حماس، أو ميلودراما تقف عند حدود الإثـارة والتعبئة وهزّ الأرواح.

ولئن كان البحث عن جماليّة قوامها النّسقُ الملتبسُ قد جعـل شعرَ البعض يتّسم بنزعة شكـلانيّة وبفيض لفـظي مجّاني، فـإنّ مثل هـذا البحث حمل الجميـعَ على رفض جماليّة النّبرة العالية واللّغة الجاهزة الّتي تكرّر خلق العالم وفق إيقاع ترجيعي مستهلك. لقد بدا أنّهم يميلون إلى ما هو يومي ومَعيش، أيّ إلى الاهتـمام بالعنصر، أو بمـا سمّوه التّفـاصيل. هـذا التوجّـه ساعـد عـلى بلورة نصّ شعـريّ يـرفض الصّـوت الشّعـري النّبوي، ويرى فيه صوتاً متعالياً يحدّد حـركة العـالم الشّعري من خـارج. وهكذا أخـذ شعراء هذا التوجّه الجديد ينظرون في حركة الأشياء حولهم، يحاورون عالمها ويتقدّمون به إلى قوله.

قصيدة «صور» للشّاعر عبّاس بيضون شكّلت بداية لافتة لهذا التوجّه الشّعـري الجديد. نقدّم منها هذا المقطع:

نعـرف بين قليلين أنّ النّـاس لم يتغيّروا لكنّهم يبـدّلون دفّـة أحلامهم، واللّيـل ليس كافياً؛ أنّ هذا الصباح المرجوم كالوردة النّاشفة ليس لنا، والهواء الفولاذي قاس عـلى البصر والشّعاع؛ أنّ الأفـواه محـطّمـة عـلى الـوسـائـد، والقبـل مقصـوصـة من جذورها، والوجوه ملفوفة بالبرق؛ أنّ الأعمار تتجمّد والنّاس يبيعون المستقبـل بثمن الموت الهادئ على شرفة؛ وأنّ الكلام يحرّك النّسيم تحت المائدة كموت يستيقظ[١٢].

لا فاعل، بل وعيٌ جماعيّ (نعرف) بما هـو عليه المشهـد من مأسـاة: أشلاء من جسد بشريّ (أفواه ووجوه)، وبتر لأجمل حركة يعبّر بها الإنسـان عن التواصـل والحبّ (القبلة المقصوصة). تفاصيل لحياة حميميّة توحي بها مكوّنات طبيعيّـة (اللّيل والصبّـاح والهـواء والبرق)، ومـوجودات تنتمي إلى اليـوميّ (الوسـائد، المـائـدة) وإلى المـألـوف (الشرفة، دفّة)، وتتشكّل جميعها في غياب أنا الشّـاعر بصـوته المتكلّم. يغيب الشّـاعر كصوت في القصيدة ليفسح مجالاً لمجيء عالم غدا حضوره في الواقع طاغياً. هذا العالم هو عالم ناس تتجمّد أعمارهم «ويبيعون المستقبل بثمن الموت الهـادئ على شرفـة». إنّه عالم الحرب الّذي يجد صورته في الأفواه المحطّمة على الوسائـد، وفي القبل المقصـوصة من جذورها.

---

(١٢) عبّاس بيضون، صور، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت ١٩٨٥.

التّجريب

في الواقع، وفي زمن الحرب، بدا صوت الشّاعر عاجزاً، في خطابيّته، عن ترك أثر فاعل في تغيير مجرى الأحداث. فبعد سنوات وسنوات (عصر النّهضة) من إيلاء مسؤوليّة التّغيير إلى الأدب ـ والشّعر جنسه الأبرز ـ ومن رفع شعار الكاتب صاحب الرّسالة الرسوليّة، والرّاعي الوصي على موضوعة التقدّم، لم يجْنِ التّاريخ العربي سوى الهزائم.

لم يستقلِ الأدبُ من مسؤوليّته، ولكنّه طرح السّؤال على نفسه، وحَسَرَ الغطاءَ عن إيديولوجيّة مثاليّة أخلاقيّة تتمثّل، على مستوى الشّعر، في صوت الشّاعر المنقذ، وراح يمارس التّجريب لصيغ شعريّة تكون أكثر إخلاصاً لفاعليّته الفنيّة في التّغيير. فهدَمَ مقولة الشّاعر النّبيّ الجبرانيّة، وكسر عمودَ البلاغة التّقليديّة الّتي أحياها شوقي، ومال عن غنائيّة حديثة ترنّم بها شعرُ نزار قبّاني.

وفي ممارسة التّجريب الشّعري غالى بعضُ الشّعراء اللبنانيّين في تفتيت العالم الشّعري وتفكيكه حتّى شكّل ذلك اتجاهاً كان الشّاعر شوقي أبي شقرا رائده[١٣]. كما غالى البعض الآخر في الاهتمام بالصّورة الملتبسة، الغامضة، صورة الفجوة العميقة والواسعة، صورةِ التأويل الحرّ المفتوح. وهو ما جعل الكلامَ الشّعريَّ يبدو أقرب إلى اللاّمعقول منه إلى نطق يقول.

هذه النّزعة لتفكيك العالم الشعري رأى فيها البعضُ تعبيراً عن شعور بالتمزّق وباليأس، وبلاجدوى القول في وقفِ الانهيار ونزيف الدّم الّذي غدا يراق بلا معنى ولا رحمة. وفسّر النّاقد كمال أبو ديب هذه النّزعة بانهيار الرّؤية وبتهاوي الجيل الأخير الّذي فوجئ بالتّاريخ يصعقه وهو في منتصف العمر، وفي منتصف الطريق[١٤].

بعض الشّعراء قدّم، لممارسة التّجريب هذه، تنظيراتٍ تدافع عن الغموض والالتباس، وروّج لمفاهيمَ تتعلّقُ بحداثة الشّعر، وتجد مرجعيّة لها في التّجربة الشّعريّة الحديثة في أوروبا، كالقولِ مثلاً بقصيدة البياض، وباللاّمقول في القصيدة، أو الغائب فيها.

---

(١٣) راجع في هذا الصّدد دراسة ليمنى العيد في كتابها: في القول الشعري دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٧.

(١٤) كمال أبو ديب: «الإبداع الثقافي في مجتمع التجزئة»، جريدة السّفير اللّبنانيّة تاريخ ٢٠/١/٨٧.

ولعلّ ارتباط ممارسة التجريب الشّعري اللّبنانيّ بخاصّة، والعربيّ بعامّة، بمثل هذه التنظيرات هو الّذي دفع باحثاً مثل جمال الدّين بن شيخ لأن يقول في مجال كلامه على الثّقافة العربيّة: «نحن جسدٌ قابلٌ للتحرّك عن بُعْد، نستقبل أيّ شيء، من دون أن تكون لدينا بنيةٌ فكريّة تسمح لنا بطرح مشكلاتنا بشكل ملائم». كما حملتْ شاعراً مثل محمود درويش على وصف الإبداع العربيّ بالفوران[١٥]. ومفكّراً مثل مهدي عامل على شنّ هجوم عنيف على شعرٍ لا يواجه، حسب رأيه، الحربَ مقاوماً.

من شعر النّبرة العالية إذن إلى الشّعر المقاوم، ومن شعرٍ يجانب المأزق ويواجهه إلى شعر التجريب؛ عناوين عريضة حاولنا رسمها لكتابة شعريّة إبداعيّة لبنانيّة تواجه الحرب.

ومن وضوح الضحيّة إلى التباسها وغرقها، وبالتّالي، من وضوح القاتل إلى دخوله في فضاء الضحيّة، تظلّ المأساة مطروحةً أمام الكتابة الإبداعيّة الشّعريّة. إنّها صورةُ مجزرةٍ فادحة على الأرض.

قد ننتظر مزيداً من التبلور والترسّخ لهذا التوجّه الشّعري الجديد ليكون قادراً على قول هذه المجزرة، وليكون قولُها بلغة الفنّ ثورةً على الحرب! أليست غويرنيكا بيكاسو ثورة بالفنّ، وللفنّ، ضدّ حروب الدّمار والإبادة؟

---

(١٥) راجع في هذا الصدد مقال الطاهر بن جلون الّذي نشر في صحيفة لوموند الفرنسيّة في أوائل شهر آب من عام ١٩٨٥، ثمّ نشرته مجلّة الحرّيّة منقولاً إلى العربيّة بتاريخ ١٩٨٥/٩/١٥، وهو بعنوان «الثّقافة العربيّة اليوم».

مثال:

لتوضيح خصائص التوجّه الشّعري الجديد الّتي ميّزت، حسب اعتقادي، قصائدَ الشاعر عبّاس بيضون وشكّلت بذلك مرجعاً لنصوص الشّعراء الشبّان الذين سأتوقّف عند بعضهم في الفصل اللاّحق، أقدّم تحليلاً لمقطع من قصيدة «جناز لصافي شعيتاني»[١٦].

النّص:

«هل يحقّ لرجل مثلي، لامرأة مثلي
أن تغطس على النّجوم؟
وحبال القنب
والأسماك
أن تجرَّ الفتات والدّموع كحبّات قمح ناشفة
إلى المأوى
حيث أسعى كنملة تجوس كلمة، كلمة
مؤلّفاً ضخماً
تحت الشمعدان الّذي يهزّ العالم
في أرجوحة الظّلال المتقاربة
مسرعاً بألسنته العشرة كمسلاّت مسنونة
تخيط الأحاديث
والكراسي

---

(١٦) راجع ديوان الشاعر بيضون الوقت بجرعات كبيرة. دار الفارابي. بيروت ١٩٨٢ ص ٦٧ ومابعد؛ علماً بأنّ المثال مأخوذ من كتابي في القول الشّعري، الصّادر عن دار توبقال. فبدل أن أحيل القارئ على هذا المقال رأيت أنّ من الأجدى إثباته هنا.

وأعشاش الحشرات، والطيور
تعلّق حرفاً بحرف
ونقطة بنقطة
هذه العين التّي تغزل
كلسان الشّمعة
جملة طويلة كغطاء
على نقّالة الموتى.

يبدو النّص، للوهلة الأولى، مفكّكاً، وتحملنا القراءة السريعة على أن نسأل: ما علاقة الغطس على النّجوم، بجرّ الفُتّات، بالشمعدان، بخياطة الأحاديث، بتعليق حرف بحرف...؟ وما معنى أن ينعكس اتّجاه الغطس: فيصير الغطس الذي هو باتّجاه الأسفل، غطساً باتّجاه النّجوم؟ وما علاقة كلّ ذلك بالموت... بكون القصيدة مرثيّة؟

لكن يمكن للقراءة المتأنّية، القراءة الّتي تحاول أن تلتقط الخيط الدّاخلي لعالم النّصّ، أن تصل إلى رؤية ما يُوحِّدُ أو ما يربط بين تبعثرات النّصّ، أو بين التفاصيل العدّة المحتشدة فيه. أي يمكن لمثل هذه القراءة أن تصل إلى رؤية عالم للنّصّ له تماسكه، عالم ينهض بقولٍ له، فتلتقي عند هذا القول التفاصيل العدّة، يتلملم التبعثر ولا يعود المنتشر مجانيّاً.. وبذلك نرى إلى النّصّ كنصّ حامل لمقوّمات التواصل معه رغم ما يَسِمُ صياغاته الشّعريّة من انزياح واسع.

في النّصّ فعلٌ، وسؤال يدور حوله. السّؤال يطول الفعل في ما هو يوميّ وعاديّ، ولكنّه يصل شعريّاً، بهذا اليوميّ والعاديّ، إلى ما هو عمقه المأساوي: الموت. ولذلك يكتسب اليوميّ والعاديّ دلالة إيحائيّة مرثيّة في ماديتها، في معيشها، ومرثيّة أيضاً - بحكم هذا الطابع المأساوي، أو بحكم حضور الموت كنقيض تنتهي إليه - في طابعها الإنساني العام.

يبدأ السّؤال بخلق صورة أولى. يدور السّؤال حول حقّ الإنسان (الشّاعر/الرّجل/المرأة)، في:

أن تغطس على النّجوم وحبال القنب والأسماك

تحمل هذه الصّورة تداعياتها القائمة بين الغطس من جهة وحبال القنب

والأسماك من جهة ثانية. وتحمل هذه الصّورة أيضاً إيحاءاتها القائمة بين فضاءين هما: البحر والسماء. ويحيلنا الغطس على البحر، وتحيلنا النّجوم على السّماء. بين الفضاءين، يمارس الفعل حركة باتّجاه البحر، تداخلها حركة أخرى باتّجاه النّجوم. وفي هذا التداخل لا يعود لصحّة الاتّجاه، الّذي يقتضيه الغطس في البحر، من معنى، بل يصبح لهذا الاتّجاه المعكوس دور الدلالة على مثل هذا التداخل: كأنّ الّذي يغطس على/في البحر، ينظر إلى النجوم.

يشير هذا التداخل، في نظري، إلى تناقضات تخصّ مشاعر الإنسان وهو يعاني حالة قلق عميق لا يجد تفسيراً له إلاّ في عيش يصارع الموت وفي أمل يعاكسه عناء العيش. وتمنح هذه الصّورة الفعلَ صفة الدأب والضنى، أو صفة الممارسة الدؤوبة، الحثيثة: العمل في جزئيّاته، في زمنه التفصيلي المغيّب، المرمي في ظلال ما هو عام وأبهيّ وواجهة..

بهذه الإيحاءات الّتي ذكرنا تمهّد هذه الصّورة الأولى للصّور اللاّحقة فيشكّل الفعل، وقد اكتسب صفة الدأب والضنى، قاسماً مشتركاً، خيطاً داخليّاً، يشدّ دلالات هذه الصّور بعضها إلى بعض، ويكشف عن إحالات عدّة بين تعابيره ومفرداته أو بين ما تولّده هذه التعابير والمفردات من دلالات وإيحاءات.

نرى إلى هذا الفعل، بصفته الّتي ذكرنا، في:

تغطس على...
تجر الفتات..
حيث أسعى..
تخيط الأحاديث...
تعلّق حرفاً بحرف..
تغزل كلسان الشّمعة

ونرى إلى هذه الإحالات، أو إلى بعضها، بشكل مباشر، أيْ إلى هذه الإحالات بين التعابير والمفردات بنصّها، أو بشكل غير مباشر، أي إليها بين دلالات هذه التعابير والمفردات وإيحاءاتها، في:

«تغطس»: الصّيد «حبال القنب» الشباك «الأسماك»

«تغطس»، «تجر»، «حبال القنب»، «تجر الفتات» المائدة، «الفتات»

الانكسار، المذلّة «الدّموع»، «المرأة» الأمّ، الدّموع/الأمّ «الموتى».

«تجر الفتات»، «تجر»، «النّملة» «حبّات القمح»، تخزن «المأوى»، الحرص على العيش.

«تجر»، «تسعى»: «تخيط» «الأحاديث»، «الكراسي»، «الأعشاش» «المسلّات».

«تخيط»، «تغزل» تنسج «تعلّق» شيئاً بآخر، «حرفاً بحرف»، تكتب: تغزل «جملة طويلة».

«تغزل»، تدور، نظر يدور، «العين»، «عين تغزل». العين ترى - الرّؤية نور «الشمعدان» «لسان الشّمعة».

تغطس - تجر، تخيط، تغزل... تفعل فعلاً متعدّداً، تهزّ العالم: «مسرعاً»، بـ «ألسنته العشرة»، «كمسلّات مسنونة».

يمكننا بسهولة بعد قراءة هذه الإحالات (الكلمات والتعابير الموضوعة بين مزدوجين هي بحرفيّتها من النّصّ، وهي تشكّل فيما بينها الإحالات، وما هو بدون مزدوجين هو من التداعيات والإيحاءات) والتداعيات، أن نرى إلى القواسم المشتركة بين هذه الأفعال/الأعمال الّتي تنتشر على رقعة النّصّ، ومن ثمّ يمكننا أن نتبيّن الترابط الداخلي بينها؛ إنّها جميعاً تلتقي في جذر مشترك يفيد معنى ممارسة فعل الحياة المتأني، البسيط والمضني معاً، فعلٌ حثيث، مرئي في الجزئي منه، وهو، من حيث هو كذلك، بل وفي كلّ ذلك، فعل يعاند ممارسة الموت، ويصل في نهاية النّصّ الّذي نقرأ إلى أن يكون، هو ذاته، فعل كتابة، أي فعل استمرار، وبالتّالي فعل مجابهة نوعيّة ومتميّزة للموت.

لكنّ الكتابة هنا تعادل جملة طويلة، أو جسداً لغويّاً له شكل جماعة تشبه غطاء على نقّالة الموتى. وبهذا التّشبيه يحيلنا التّعبير على رقعة النّسيج، على ما يُغزل ويخاط، على ما هو سعي يساوي عالماً معيشيّاً واسعاً ومتنوّعاً. هل يطرح الشّاعر، بهذا السّؤال، سؤالاً عن معنى شعر يُكتب ليرثي ميّتاً شهيداً؟ أي عن معنى شعر ينسجه مثلُ هذا الموت، أو عن شعر يشكّل الموت هذا، مادةَ وجودِه؟ وهل يعبّر الشّاعر بالتالي عن موقف من الحرب اللّبنانيّة، عن موقف ضدّها، في أن تكون مادة تغذّي الشّعر؟

يمكننا أن نستشفّ زاوية تعبّر عن هذا الموقف وتنهض بالنّصّ. زاوية رؤية ترى إلى شعر مادتُه الفعلُ اليوميُّ، الهمُّ اليومي، الحياتيُّ أو المعيشيُّ، الّذي هو، في نظر

الشّاعر، ضدّ الموت، والّذي هو، في الوقت نفسه، بديل الحرب، الوجود الآخر خارج الحرب.

وإذ يعاني النّصّ مسألة رثاء شهيد هو بالنّسبة للشّاعر، أوّلاً وقبل كلّ شيء، صديق، تتجلّى زاوية الرؤية هذه في مسحة مأساويّة كبيرة، في تراجع النّبرة الخطابيّة، في انكفاء النّصّ إلى تفاصيل العيش، أي في تراجعه عن مواجهة سياسيّة تبدو معها الشّهادة/الموت، شعريّاً، احتفالاً.

تشكّل زاوية الرؤية هذه، كما نعتقد، عنصراً يوضح قيام قصيدة التّفاصيل كظاهرة ترتبط بموقف معيّن، موقف رافض بالعام، للحرب اللّبنانيّة، أو للحرب في لبنان، باعتبار جوانبها الإقليميّة والدوليّة. ويكشف التحليل عن علاقة بين زاوية الرؤية هذه وبين ما يخصّص، فنّيّاً، مثل هذه النصوص الشعريّة، من تبعثر الدلالات فيها حتّى الإيحاء بالتفكّك أو حتّى التفكّك. فكأنّ زاوية الرؤية في مثل هذه النّصوص تريد أن تتبدّد، أن تتماهى في المادّة الشّعريّة، تريد أن توهم بأنّها لا تقول. أو كأنّها تبحث عن شكل فنّي، عن بنية، تخوّلها مثل هذا التبدّد والتماهي، فلا تقول رفضها للحرب إلّا من حيث أنّها لا تقول الحرب، أي من حيث إنّها تُغَيِّبها في هذا اليومي، والمعيشي، في هذه التّفاصيل الّتي هي ذرّات الكيان ومادّته الفعليّة.

تشكّل هذه الاستنتاجات مُنطلقاً لمستوى آخر من الدراسة يبحث عمّا إذا كانت زاوية الرؤية الّتي قاربنا في قراءتنا لهذا المقطع الشعري، تشكّل بالفعل عنصراً مشتركاً لنصوص شعريّة قيلت في سنوات الحرب عندنا، وكوّنت خاصيّة فنّيّة لها.. ومن ثمّ يمكن رؤية العلاقة بين هذا النزوع إلى تفكيك بنية القصيدة، أو إلى الإيحاء بتفكّكها عن طريق بعثرة عالمها الشعري، وبين موقع النّظر أو زاوية الرؤية إلى هذه الحرب. في إطار هذه العلاقة سوف نقارب، في الفصل اللاحق، ظاهرة الشعراء الشبّان ومتابعة التجريب عندهم.

الفصل السابع

الحفر على الجسد:
ظاهرة الشّعراء الشبّان

غيَّر القتلُ شكْلَ المدينة - هذا الحجر
رأسُ طفل -
وهذا الدّخانُ زفيرُ البشرْ.

أدونيس



هؤلاء الشّعراء:

مع نهايات الحرب ودخول لبنان مرحلة السّلام تحت عنوان «اتفاقيّة الطّائف» برزت مجموعة من الشّعراء الشبّان، وكأنّهم، على تفاوت شعرهم، يكملون شعرَ «التّجريب» في خروجه على قصيدة المعنى و«أنا» الرّائي وبنية الإيقاع المتوازن. وهم مقابل ذلك يرسّخون عالمَ النّصّ المفكّك والصّورة الملتبسة. يتركون الرّؤية وراءهم، كما تتركهم الرّؤيا. يبدون بلا حلم حتى لكأنّ العالم حولهم، هو، كما في المتخيّل الشّعري، مسكونٌ بالعدم: عالم يموت فيه الإنسان بلا حساب، فتموت «أنا» الشّاعر وتتلاشى المعاني لتحلَّ مكانها الأشياء، ولكن هذه الأشياء في حدّ ذاتها تبدو ـ وقد تحطّم كيانها ـ، مجرَّد أجزاء أو عناصر، مبعثرة في المتاهة.

وبالعودة إلى هؤلاء الشّعراء أنفسهم نرى أنّ وعيهم تفتّح على صوت المدفع. وفوجئوا بالتّاريخ يصعقهم لا في منتصف عمرهم كما هي الحال بمن سبقهم، بل في بدايات نموّهم الجسدي والذهني. فقد كان بعضهم مايزال في التّاسعة من عمره (يوسف بزّي مثلاً ولد عام ١٩٦٦) حين بدأت الحرب، أو بالأحرى حين انفجرت (عام ١٩٧٥). وأمّا البعض الآخر فكان مايزال يعيش عمر المراهقة.

كانوا قد تركوا حضنَ الأمّ ودفءَ العائلة وذهبوا ليقاتلوا دفاعاً عن الوطن؛ والدّفاع عن الوطن هو في ظنّ بعضهم دفاع عن الطّائفة أو هو في ظنّ بعضهم الآخر دفاع عن الحزب. فوجئوا بالرّصاصة يصوّبونها، أو فوجئوا بأن عليهم أن يصوّبوها، إلى أهلهم أو إلى شركائهم في لقمة الخبز والوطن. وفوجئوا بأنّ عليهم أن يروا أنّ المسلم هو عدوّ المسيحيّ، أو أنّ المسيحيّ هو عدوّ المسلم، فيقتل واحدهم الآخر وهو لا يعرف حقيقة ما يفعل.

يقول الشّاعر فادي أبو خليل:

«كنّا نؤمن أنّ المسلمين سيذبحون المسيحيين»[1].

إنّها إيديولوجيا الطّوائف، أو الأحزاب الطّائفيّة الّتي نظّرت لحربٍ توهم بالدّفاع عن النّفس وانتهت إلى مستنقع من الوحل والدّماء فقد فيه الإنسانُ عمرَه، وخرج منه الشّعر مهدوداً. والمعركة الّتي كان يجب أن تستهدف عدوّاً عند حدود الوطن، ويكون للموت فيها معنى الشّهادة والفداء، صارت معاركَ بين القوميين و«المرابطون»، أو بين البعثيين العراقيين والاشتراكيين، أو بين القوميين والاشتراكيين، أو بين الشيوعيين و«أمل». . .

يقول الشّاعر يوسف بزّي:

«شاركتُ في معركة طرابلس عام ١٩٨٥ ضدّ حركة التوحيد والفلسطينيين، قاتلتُ على محور البحصاص والأوتوستراد، وباب الرّمل. هذه المعركة هي الّتي دفعتني للتّفكير بترك السلاح»[2].

ويقول الشّاعر بلال خبّيز:

«وآخر مرّة أطلقت فيه راجمة [صواريخ] كانت في منطقة الشّوف، تحت بعقلين، ولكن من هناك بتٌّ لا أعرف إلى أين أوجّه صواريخي، فقصفت منطقة صيدا»[3].

«كنتُ لا أصدّق أنّي بدأت أغطس في الوحل»، يقول الشّاعر والصحافيّ يحيى جابر. «وحين احترقتْ بلدة «دير قانون النّهر» بعدما اجتاحتها قوّاتُ الحركة الوطنيّة والمقاومة الفلسطينيّة بدأتُ أفكّر في نجاتي من هذه الدّوامة»[4].

لقد جاء معظم هؤلاء إلى الحرب ليقاتلوا عدوّاً، فوجدوا أنّ بعضهم يقتل بعضاً، وأنّ المتاريس ملأت المدينة حتّى تداخلت وضاعت بينها الحدود، وأصيب بعضهم «بالبارانويا»، وارتجّت الصّورة، صورة الحقيقة أمام عيونهم، وفي وعيهم. .

---

(١) انظر ملحق النّهار الأسبوعي. السّبت ١٤ آذار ١٩٩٢. ص - ٨ - عمود - ٣.

(٢) المرجع السّابق نفسه. ص - ٨ - عمود - ٤ - مع الإشارة إلى أن بزّي كان يقاتل الفلسطينيين من موقع موالاتهم للتوحيد في مواجهة الشيوعيين والسوريين.

(٣) المرجع السابق نفسه. ص - ٨ - عمود - ٢.

(٤) المرجع السّابق نفسه ص - ٨ - عمود - ٢ - مع الإشارة إلى وقوف القوّات المشتركة ضدّ أمل قبيل الاجتياح الاسرائيلي ٨٠/٨١.

حتّى صار يشعر بالنّشوة وهو يرى جريحاً يسقط برصاصة منه، وصار بعض المقاتلين يرمون بالرؤوس البشريّة المقطوعة على الطّريق وهم مزهُوّون.

«أوّل شعور عدائي حيال الحرب بدأ يوم مجازر المسلخ وضبيّة (١٩٧٥) حين مرَّ أحدهم بقربي يحمل رؤوساً بشريّة على عربة ويجرّها مزهواً ويرمى بالرّؤوس على الطّريق»[٥]، يقول الشّاعر والقصّاص شارل شهوان. كان يريد أن يبكي في جنازة صديقة الذي قُتِل، صديقِه الّذي كان بطلاً وانتهى كما يقول عنه «جثّةً على كومة زبالة»، ولكنّ البكاء على القتلى ممنوع.. هكذا ترك الحرب إلى الشّعر لتكون له، على الأرجح، حرِّيّة البكاء أو ليصرخ بصوته الشّعري ضدّ كلّ الحروب.

لم يكن الشّعراء الشبّان يعرفون بَعْدُ العالمَ بمعانيه الأخرى، وحين نظروا رأوه غائباً خلف ضباب الأسئلة.. كانت يدهم على الزّناد والدّم يصبغ الفضاء بالجريمة. خانتهم المعاني وهي تغور في الكيانات المنهارة - كلّ شيء أمامهم يتهدّم وينهار: العمارة، الوطن، البيت، الصّديق، الإنسان، الأخلاق، معنى الحرب.. كلّ شيء يتفتّت... وحدها الأجزاء والأعضاء المرميّة في العزلة والدّمار، كانت تكوّن مشهدا أو صورة هي أحياناً «يد تدخل فضاء القميص»، أو «ملابس منتصبة على عكازتين»، أو «عينان مهملتان على كرسي»[٦].

لم تكن الـذّاكرة، حين بدأت الحرب ودخلوا فيها، سوى معجونة عاجزة، بعمرها ذاك، عن تأويل الصّورة والإمساك بمرجع واضح له، أو بخيط يوصل إلى ما هو أبعد منها، إلى معناها في الزّمن والتّاريخ من حيث هما ثقافة وتكوّن وعي في المدرسة والجامعة أو في حياة عاديّة هادئة تسمح بالقراءة والحوار الطبيعيين.

لذلك ربّما كان شعرهم شعرَ الأشياء، أو كلاماً لا يخشى أن يمحو العالم وهو يهفو إليه، أو لا يدرك أنّه يحوِّل العالم إلى فتات فيما هو يرغب في إقامته. فالذّاكرة تبدو بلا مخزون، والتعبير جسد يتفجّر بطاقته الذكوريّة وينطلق لتفريغ شحناته، يفرغها محطّماً لغته. يحيى جابر، زميلهم في الشّعر والقتال، يعرِّفهم معرَّفاً في الوقت ذاته نفسه، فيقول «... من المراهقين الّذين كانوا القتلة والضحايا للاجتماع والاختلاف اللبنانيينْ

(٥) المرجع السابق نفسه - ص - ٨ عمود ٣.

(٦) هذه العبارات مأخوذة من قصيدة للشّاعر فادي أبو خليل بعنوان: «فضاء للبيت للشّارع للذاكرة». انظر ديوانه: لا شيء تقريباً، منشورات مريم، بيروت ١٩٩١.

أولئك الّذين تعرّفوا على البلاد بقوّة السلاح وتجوّلوا بـ «الرّانجات» و«اللاّندات» وكأنّها باصات سياحيّة في رحلة جماعيّة إلى أماكن مجهولة تحوّلت خلفهم إلى آثار وشواهد وأطلال»[7].

لم يعرفوا وطنهم إلاّ في ظلال الدّم والرّصاص، وحين فتحوا عيونهم وجدوا أنّه تحوّل بأيديهم إلى خرائب وأنّ الكثير منهم مات أو جنّ أو هاجر أو أدمن. أمّا هم فقد جاءوا إلى الكتابة.

* * *

شعر يحاكي الذّاكرة
ويبقى بلا مرآة

لا يتماثلون في الكتابة وإن كان الكلام عليهم بصيغة الجماعة ممكناً. يتمايزون في شعرهم وإن كان العالم الّذي عبّروا عنه واحداً. ذلك أنّهم جاءوا إليه من مواقع مختلفة. كلّ كان متحمّساً لمُثُلِهِ أو لعقيدته على أنّها الحقيقة، ولكنّهم تلاقوا ـ فيما بعد ـ على اعتبار الحقائق الّتي آمنوا بها وقاتلوا من أجلها زيفاً. . . وكأنّهم لم يصدّقوا، أو كأنّ هذا الأمر لم يعد له من جدوى في طوفان الموت العمومي، فتركوا حبلَ الشعر على هواه يقول كي لا يقول. تركوه تنتظم مقاطعُ منه في إيقاعٍ فيقارب قصيدةَ النّثر، وتتهاوى مقاطعُ أخرى فيفقد صلته بهذه القصيدة الّتي استوتْ مع بعض روّادها على نظام يصقلها بناء، ويميّزها شكلاً ونسقاً، ويولد هويّتها الشّعريّة.

ولئن كان الشّعر يُكتب كما نعلم من الشعر، فإنّ البنية المفكّكة لشعر هؤلاء الشبّان تشير إلى أنّ شعرهم يُكتب من مرجعيّة شعريّة قريبة في الزمن، إلاّ أنّ نصوصهم لا تحفل في الغالب بما عهدناه لدى روّاد قصيدة النّثر من توظيف فنّيّ يهذّب بنية النّصّ، ويصقلها ليبني نصّ الكسور، والفجوات، والغياب بين العناصر، على نحو ما نجد عند الماغوط مثلاً. أضِفْ أنّ هذه النّصوص لا تبدو في صدد توظيف الشّعريّة لتكسير اللّغة بدعوى تأسيس لغة شعريّة جديدة على نحو ما نجد عند أنسي الحاج مثلاً، بل هي، كما يبدو حتّى الآن، محاولة تعبير عن واقع نفسي تفتّت، وعن

---

(7) ملحق النّهار الأسبوعي. السبت ١٤ آذار ١٩٩٢ ص ـ ٧ ـ تقديم تحت عنوان «من متاريس الحرب إلى متاريس الشّعر» إعداد يحيى جابر.

ذاكرة بدت دون القدرة على استيعاب ما هو أبعد من المشهد المرتسم أمامها.

لذلك قد يكون شعرهم بدا محاكياً لذاكرتهم، أي تعبيراً في حدودها، متداعياً أحياناً مثلها. فهو لا يتواطأ، كما الفنّ عادة، مع اللّغة ليبني تفكّك عالم هذه الذّاكرة، أو ناظمه الدّلالي. وفي غياب «أنا» الشّاعر الّتي قد تعبّر عن هذا التفكّك، أو قد تكتفي بإضمار التنظير له، تبدو نصوص بعض هؤلاء الشّعراء الشبّان بلا مرآة أحياناً، أو بلا صوت داخليّ يحاور مرآته. . فالمرآة ليست مكسورة تتشظّى أحياناً في الصّورة فحسب بل هي غائبة غياباً كليّاً، والشّعر يتماهى مع هذه الذّاكرة وهي بعدُ بلا رصيد، أو بلا مخزون شعري يُعينّ على بناء المشهد المتداعي، على رفعه إلى الشّعري، وإقامته في سؤاله، أو نسجه من بذرته الّتي هي قلقُ وجوده وسطَ دمِ الحرب ودمارها. كأنّ اكتشاف الزيف، زيفِ ما كان في وعي الشّعراء حقيقةً، قد حمل شعرهم على تدمير إيديولوجيّة هذا الزيف ومعها كلّ المعاني ليبقى الشعر ـ كما هو حال شعرهم على ما يبدو ـ ملاذاً، أو بديلاً لما ليس له عندهم بديل. والشّعر بذلك شاهد أو هو تجربةٌ بكْرٌ قابلة لأكثر من احتمال يبلور حديثها، ويميّزها في سياق قصيدة النّثر.

لذا أكتفي هنا بمقاربة هذه التجربة الشّعريّة لافتةً إلى ضرورة التمييز بين التفكّك من حيث هو مسألة فنيّة أو شكل بنائيّ دالّ من جهة، ومن حيث هو ضعف أو قصور فنيّ من جهة ثانية.

ففي الحالة الأولى ليس التفكّك افتعالاً ولا تقصُّداً بل هو تعبير عن حالة شعريّة مندرجة في تاريخيّة الشّعر؛ إنّه شعر يُكتب من الشعر ويخالفه، ويومئ بهذا الاختلاف إلى واقعه وزمنه فيه. وفي الحالة الثانية ليس التفكّك سوى هلهلة؛ إنّه تعثّر الشعر في البحث عن ذاته، عنها في نسق؛ نسق هو اختلاف الشّعر وتميّزه في حياته.

ومن المُمّكن أن نقول، تجاوزاً للفظيّة، إنّ التفكّك بناء يمارس وظيفة الإيهام بالتفكّك، وهو بذلك ينجز شكلاً دلاليّاً لا مجرّد ذريعة تستر عجز الكتابة. هكذا بنت السورياليّة سقوطَ العلاقات المنظورة والمرئيّة بين مكوِّنات العالم أي بنت اللاّواعي، أو اللاّقول في لامعقوليّته، أو عبثيّته في الوعي الشعري للعالم. وهكذا عمل الشعر اللّبنانيّ في الخمسينات على تفكيك بنية الشّعر وتراكيب اللّغة بدافع من منظور ثقافيّ شعريّ. كان يفكّك العلاقات بين الدوالّ ومدلولاتها، يخلخل تراكيبَ اللّغة، ذاكرتَها ومراجعها الحاضرة فيها. . . وهو بذلك ينظِّر للشّعر بالشّعر، أو للّغة الشّعريّة بلغة شعريّة يبنيها. وكان الاستمرار في التفكيك، بعد استنفاد هذه الغاية، دليلَ مأزقٍ،

هو مأزق الشّعر نفسه. هكذا، عند حدود هذا المأزق انتهى دور مجلّة شعر، وافترق الشّعراءُ الّذين التقوا على ضرورة تحديث بنية التعبير الشّعري لغويّاً. افترقوا ليستمرّ الشّعر، وليتبلور المفكّك نسقاً آخر، نسقاً بنائيّاً يوهم بالتفكّك فيما هو يبدع بنائيّاً نصَّ الكسور والفجوات، نصَّ هذا العالم المتصدّع في وعيهم له، أو المخلخل والقلق والممزّق في إحساسهم به، النّصَّ النّابض بزمنه وكلماته،النّصَّ الّذي يعيش حياته الشّعريّة داخل الحياة.

* * *

بلال خبّيز

في مقاربتي لنصوص الشّعراء النّاشئين أو الشبّان، يبدو لي أنّ نصوص الشّاعر بلال خبّيز تشكّل، في طابعها العام، امتداداً لنصوص التجريب المشار إليها سابقاً. فنصوص خبّيز تلتزم بالتحرّر من «أنا» الشّاعر، تترك الكلام بصوته إلى الكلام بصوت الجماعة، كما تتركه للأشياء ليكون لها النّطق. ومثل هذا الالتزام ليس مسألة شكليّة تقف عند حدود تبديل الضمائر في اللّغة وتعابيرها، بل هو التزام يطول مفهوم الشّعر وبيئته. فالتجريب، كما عرفناه مع الشّاعر عبّاس بيضون بشكل خاصّ، يبني نصّاً قائماً على مفهوم التحرّر من النّبرة الشّعريّة المنبريّة أو الخطابيّة، ومن الغنائيّة الّتي تميّز الشّعر العربيّ من حيث هو تراث ومن حيث هو أيضاً شعر معاصر وحتّى حديث. (فالغنائيّة مازالت مثلاً سمة هامّة في شعر محمّد علي شمس الدّين باعتبار شعره شعراً حديثاً).

غير أنّ شعر «التجريب» يسعى للتحرّر من هذه الخصائص، ويرفض نبويّة العلاقة، أو رسوليّتها بين المتكلّم والمخاطب؛ فالشّاعر ليس نبيّاً ولا الشّعر تبليغاً أو رسالة.

في نصوص بلال خبيز نلمس أثر «التجريب» الّذي برز بشكّل واضح في شعر بيضون بعد قصيدته «صور»، وكما عند بيضون نقرأ في شعر خبّيز كثيراً عن «هم» كبديل أساسيّ عن «أنا»:

«تركوا الصدأ يذيع أخبارهم»[٨].

(٨) مطلع قصيدة بعنوان «الغريبة تضحك أكثر». بعد هذا المطلع تنعطف أسطر أخرى على هذا الضمير. انظر للشّاعر ديوانه: ربّما ذكرى هواء، منشورات ميريم، بيروت ١٩٩١، ص ـ ٧.

أو:
«يشبكون أيديهم على الطّاولات»[9].
أو:
«الّذين غرسوا أنيناً في العظام»[10].
ونقرأ أيضاً عن الأشياء الّتي يبدأ منها الكلام، أو يتشكّل كنطق لها:
«المعاطف تتخشّب»، «عصي كثيرة لا تشبه تعب الأجداد»[11].
أو:
«ربّما اشتروا أسراراً
وخبّأوها في جيوبهم
لكنّ البيوت البعيدة
لا تلبث أن تنقلها إلى ثيابهم»[12]
فالبيـوت لا سكّانها مثلاً، أو أصحابها، هي التي تنقل هنا أسراراً. . .
وفي نصّ آخر نقرأ:
«الأبواب تعرف أيدينا الباردة» و«المرايا تشبه خادمات من فضّة»[13].

ليست أنسنةُ الأشياء ظاهرةً غريبة في الشّعر العربيّ ولا الوصف الّذي يمنح عالمَ الأشيـاء حياةً عن طـريق التشبيه والاستعـارة، وغير ذلـك. لكنّ الشّعر هنـا في تركـه الأشياء تقول، أو في منحها حياة، يفـارق المرجعيّـةَ الشّعريّـة العربيّـة. وقد لا يكـون الشّعر العربيّ مرجعاً لشعر التجريب؛ ذلـك أنّ شعر التجريب يحتفل هنا بعالم هـو في وعيه عالم من تفاصيل ومن أشياء وأجزاء حميمة، راهنة، ومَعيشـة. أضفْ أنّ الكـلام على الأشياء ليس هنا وصفاً لها؛ بل إنّ الأشياء عناصرُ بديلةٌ لعالم شعري كان الإنسان قوامه. وعالم الأشياء هذا هو كما يبدو، عالم الشّعر، أو هو زمن الشّعر بأشيائه اليوميّـة والعاديّة: «المعاطف» «عصي»، «أبواب». . .

---

(9) المرجع السّابق نفسه ص ٣٦.
(10) المرجع السّابق نفسه ص ٦٢.
(11) المرجع السّابق نفسه ص ٩.
(12) المرجع السّابق نفسه ص ٣٨.
(13) المرجع السّابق نفسه ص ٣٤.

ما يلفت في العلاقة هو تغيّرها وانعكاسُ اتجاه شعاع الحياة: فبدل أن يكون هذا الشعاع بين الإنسان والإنسان، أو بدل أن يذهب من الإنسان إلى الأشياء، نراه مكسوراً في العلاقة الأولى، ومعكوساً في العلاقة الثّانية، أي آتياً من الأشياء إلى الإنسان:

«الأبواب تعرف أيدينا الباردة».

أو كأنّ ما يصيب الإنسان تظهر فظاعته في صورةٍ ما يصيب الأشياء:

«المعاطف تتخشّب» و«عصي كثيرة لا تشبه تعب الأجداد». ولكن، في حدود هذا الوعيّ الشّعري لعلاقة الإنسان بمحيطه، ولعلاقة الشّاعر بالمخاطَب، أُلاحظ أمرين يخصّان شعرَ التجريب عند معظم الشّعراء الشبّان:

الأمر الأوّل: هو أنّ هذا الشّعر يميل إلى الاستقلال بحدود جملته الشّعريّة، وهو لا يتجاوز الجملةَ إلى نصّ شعريّ ذي سياق إلاّ فيما ندر. وهو لذلك موسومٌ بطابع التفكّك. وربّما كان لهذا الطابع دلالته على مستوى وعيّ الشّاعر للعالم حوله، كما على مستوى الممارسة الشّعريّة من حيث هي تجربة مفتوحة على بلورة خصائصها المميّزة لها.

الأمر الثاني: هو أنّنا نلمس في هذا الشّعر رؤيةً تشير إلى انهيار المنطق السويّ لعلاقات العالم الخارجيّ. وكأنَّ الشّعر ينسج، شعريّاً، صورةَ هذا العالم أو كأنّه ينسج بنيةً بديلة تماثله لغويّاً. والشّعر، بذلك، يبدو مشغولاً بهمٍّ لغويّ له طابع البرودة، أو الحياد، كما بهمِّ الصّورة المعبِّرة بشكلها لا بنطقها، بالهيئة لا بالمعنى، بالتركيب لا بقوله.. ولعلّ ذلك يفسّر سبباً من أسباب تراجع التعبيريّة، وغلبة طابع التركيب، وبروز همّ التحرّر من خصائص قصيدة التفعيلة، أو من بعض سمات شعر المرحلة السّابقة المتعلّقة بما هو وجدان وضمير وقضيّة وغناء.. فاستبدل بها تقنيّات خارجيّة أو شكليّة، أو أفرغ هذه التقنيّات من حياة عالمها أو ممّا هو شرطها في عالمها هذا، وراح يقارعها بما ينفيها حتّى لكأنّ الغنائيّة مثلاً خاصيّة مرذولة بذاتها لا في شعر دون آخر؛ ولكأنّ اختلاف الشّعر، أو حداثته، مسعى ينهض في حدود كهذه، لا كما هو في حداثته توتّراً ذاتيّاً هو - في حدّ ذاته - توترُ الوعيّ الشّعري في علاقته بالعالم وبالحياة فيه.

* * *

يوسف بزّي:

بعض النّصوص الأخرى تبدو محاكاة لذاكرة الشّاعر، أو تعبيراً في حدود زمن الذّاكرة الأوّل. يتهاوى التعبير أحياناً كما الذاكرة، وينبني أحياناً أخرى في مقاطع شعريّة تعلن تفكّكَ عالم الذّاكرة.

«كأنّ الرّصاص الطائش
شلّع غرف الذّاكرة»[14]

بهذه البساطة يعبّر يوسف بزّي عن الذاكرة، الّتي أسقط الرّصاصُ أبوابَ حمايتها، أو ما يصون مخزونها الطريّ. تشلّعت الغرفُ وأُبيحت للخارج، للحرب، لدمار مشترك بينها وبين العالم.

ثمّ يتوالى التعبيرُ في بساطته عن هذه الذّاكرة، ذاكرةِ الطّفل الذّي حمل السّلاحَ وراح مع الجماعة إلى الحرب. التعبيرُ حميم، لصيقٌ بالتجربة والمعاناة، يستمدّ حرارته منها في محاولة لرفعها إلى لغة شعريّة تصل إلى العموميّ وتتّصل بعناصر العالم.

كنّا نمضي خالين من الهواء
والذّاكرة
جنوداً نستردّ مرارةَ المدن
كنّا نطلق شتائمنا في الاتّجاه ذاته
كأنّما نكمل اكتشاف الكائنات المغدورة
ثمّة بساتين بحريّة وأغصان ليمون
تجرح ملامحنا ورغبتنا بالتدخين
والبساتين
طرقات طويلة وضيّقة
والرّصاص وحده فيها
يغسل هيئاتنا بسرعة،(ص ٥٥/٥٦).

كانوا أطفالاً ولكنّهم كانوا جنوداً. كانوا يمضون إلى القتال بلا ذاكرة أو بلا معانٍ فيها. وحده الرّصاص كان يغسل بسرعة هيئاتهم البريئة..

---

(١٤) يوسف بزّي: المرقط الفائز بجائزة يوسف الخال للشّعر ١٩٨٩، رياض الريّس للكتب والنشر، ص ٥٧. وسوف أكتفي بذكر رقم الصفحة عند توالي الكلام على نصوص هذا الديوان.

كانوا أطفالاً وكانوا قد تدفّقوا إلى الضواحي «نحيلين كأسلاك» (ص ٣٨).

وتعلّقوا على النّوافذ والباصات، «ودخلنا إلى العالم مصادفة مع ذلك النّزوح» (ص ٣٩).

جاءوا المدينة نازحين عن قراهم، ودخلوا حربها من زمن كانوا مايزالون فيه يمدّون أيديهم إلى جيوب الآباء، «ونعطف على محلّات الفليبرز» (ص ٦٧).

لا يعرفون كيف اندلع حريق المدينة (ص ٣٦)، ولم يتأمّلوا «احتراق الشواطئ والأسواق» (ص ٣٧)، لم يدركوا أنّ الطلقة لسعة «نقفت جلودهم» (ص ٣٦) كما تلك الحصى الصغيرة الّتي كانوا ينقفون بها العصافير.

إنّهم عصافير نقفتهم الحرب.

كانوا يقتحمون «دفعة واحدة كعائلات مندلقة على الطّريق»، عائلات حملت دواخل بيوتها ونزحت، فكانت في متاهتها على الطّريق، الوجهَ الآخر لصورة هؤلاء الّذين يقتحمون المعركة وتندلق أحشاؤهم ودماؤهم أيضاً على الطّريق، طريقِ الطفولة.

على الطريق المشترك، على الطريقِ المرآة الّذي تتداخل فيه المعاني بين الأهالي الّذين نزحوا والأطفال الّذين حملوا السّلاح، كان هؤلاء الأطفال يتساقطون «كدمعة أنثى» (ص ٣٦).

ولكن

حين «أصابتني طلقات» (ص ٥٨) وغسل الرّصاصُ «هيئاتنا بسرعة» (ص٥٦). انكسر زمنُ الطفولة ورسم خيط الدّم ماضياً لها. صار زمن الطفولة زمنين كلاهما في الحرب: الأوّل دخول فيها والثاني خروج عليها. وصار لمَنْ دخل فيها وخرج عليها ذاكرة تذكر، أو تشهد وتحكي عن الحرب:

نذكر لكم
الأقنية،

الخنادق،
ما تبقّى من جثث،
خائفين،
مصابين يفرفرون بدمهم
كدجاجات مذبوحة،
وأصوات فائضة،
تتبعثر كلُّها في مدينة
ينتف سكّانها حمام الضحكات» (ص ٦٤).

لكنّ الذّاكرة الّتي تشهد وتحكي تُستولَد بفظائع المشهد الّذي ترسم موقفاً يدين الحرب. وبذلك يبدو الزّمنُ الأوّل زمنَ الفعل والقتال، ويبدو الزمنُ الثاني زمنَ التعبير والإدانة.

الزّمن الأوّل صار بالموقف منه ماضياً، ذاكرة في وعيّ الشّعر؛ وصار الثّاني حاضراً هو حاضر الشّعر نفسه كإبداع. وفي وعي هذا الشّعر يتراجع زمن الحرب خلف الزّمن ليندرج في ما يشبهه من أزمنة موروثة في التّاريخ، ومدانة:

كنّا جزّارين
نلوّح بسواطيرانا
الموروثة عن القراصنة
- منذ ألف عام -
نسلخ اللّحم والجلد
لينفلش الدّم على البلاط
وتطير فروات الرّأس
الأكثر خرافة وصخباً
نحن أبناء الحواري القديمة
ننش ببخار المطابخ
ونفور كأولاد معصوبين
بقوّة الوحل..» (ص ٦٣ / ٦٤).

«كنّا».

هكـذا تنهض المرآة بـين الذّات والـذّات في حوار الحـاضر للماضي (كنّـا) أو في حوار الشّعر من حيث هو وعي، للـزمن من حيث هو واقعـة. وفي هذا الحـوار يتجلّى موقف يتّهم، وذات تتبرّأ من فعلها. يدمّر الشّعر إيديولوجيا الحرب وقد انكشف زيفهـا وارتسم مشهدها الفظائعي أمام وعي الشّاعر. تكشف جماليّة الشّعر عند بزّي لاجماليّة الحكاية؛ فلا تطمر اللّغة معاني الحكاية بل تبني عالماً نصّيّـاً فاجعـاً، تبنيه بلغـة موتّـرة غنيّة حافلة بمفردات اليوميّ لطفـولةٍ تستعيد هيئتها من حرب دمّرتها. تتماسك بعض نصـوص يوسف بـزّي في إطار مشهـد حسّي له طـابع اللّغـة البِكْر، تكسر هـذه اللّغة بتدفّقها الحيّ بلاغيّةً اللّغة وغنائيّتها المألوفة، تتعـدّد مستويـاتها كـأنّها تعبير عن قلق روح شاعرها وهو يتلمّس «أناه» في عالم تنهار الأنا فيه.

* * *

يحيى جابر:

تميل بعض نصوص الشّعـراء الشّبان إلى التخـلّي عن التعبيريّـة وتجنح نحـو لغة ترسيميّة عمادها المشهد بما يعنيه من لقطة تسجيليّة، وبما يقتضيه ذلك من تقنيّـات لغويّـة تبنيه وتميّزه بلغته هذه.

في ديـوانه الثـاني **الزعـران**[١٥] يحاول يحيى جـابر بلورة لغـة لها «طـابع الكـولاج» السينمائي. تتخلّى جمـل هذه اللّغـة عن ضمير المتكلّم، وحتّى عن أفعـال تحيل عليـه. يلغي يحيى جابر الفاعل تماماً من بعض نصوصه، وكـأنّه يسعى بـذلك لتشكيـل نصّ له صفة النّصّ الوثائقي. مجرّد عين تقف خلف كاميرا وتلتقط وقائع المشهد، أو مكوّناته، بلا تدخّل، أو بما يوحي بعدم تدخّل الشّاعر. وكـأنّ المشهد بـذاته أقـوى وأفصح من أي تدخّل. ينجح الشّاعر أحياناً وتستقيم بنية نصّه بالعلاقات بـين مكوّنـات المشهد، وبـالقرائن التّي تمـارس وظيفة الإحـالات الدّاخليّة؛ كـما يتـوسّـل هـذا النّصّ أسلوب الثنائيّات المتقابلة المتعاطفة حيناً والضدّيّة حيناً آخر.

يشتغل يحيى جابر على نصّه ولغته في ديوانه هـذا بشكل لا يخفى أحيـاناً، بعـد أن كانت نصوصه الأولى أميل إلى التـدفّق التعبيريّ وعفـويّته، فيـما يلي أقـرأ مقطعـاً أجده من بين المقاطع الأكثر تمثيلاً ونجاحاً لمحاولة الشّاعر البنائيّة هذه. وباعتقـادي أنّه

(١٥) صدر عام ١٩٩١ دون ذكر لدار النشر.

بإمكاننا اعتبار هـذا المقطع نصّـاً مستقلاً، نسبيّـاً، ضمن النّصّ الكامـل الّذي يعـرّفه الشّاعر بأنّه: «سينـاريو ـ شعريّ»[١٦]، وهو نصّ طـويل تنـوّعت بنى مقاطعـه واختلفت لغاتها، ولكنّها مالت بالمجمل إلى المشهديّة السينمائيّة وأسلوبها في اللّقطة والمونتاج.

الخطّاط منهمك على لافتة لصرّاف
تحت قدميه يافطة بالية لتظاهرة.
رغوة صابون تترشّح على زجاج مقهى.
طاولة مربّعة لمجتمعين تحت قبّعات.
رجل يحمل دجاجة تفرفر بينْ يديه
يتنافس بحدّة مع آخر يحمل بيضة.
رجل يمزّق أوراق روزنامة
ويرميها في صحن متسوّلة
نادل يكنس حروفاً وأوراقاً.
صيصان بين الطّاولات.
على طاولة مستطيلة.
حقيبة سمسونايت.
نظّارة سوداء. قفّازات بيض
دمية مانيكان، عكّازات،
ضمّادات ملفوفة حول الكراسي
في الخارج
تنزلق عربة مُقْعَدٍ بين السّيارات[١٧].

---

(١٦) عنوان هذا النّصّ هو: «مقبرة الفيلة». وقد أهداه الشّاعر إلى الشهيـد «حسن حمدان». ويبـدأ بشهادة نثـريّة يقدّمها على لسان الشهيد نفسه، يليها مقطع صغير يرد كمدخل إلى السيناريو وعـلى لسان الشهيـد أيضاً.
يقول:
«بعد الدفن
أقرأوا كتبي
لأعرف ماذا جرى
ومن أطلق الرّصاص؟»
ولعلّ هذا المـدخل يـوضّح معنى اللّجـوء إلى الأسلوب الوثـائقي، أو إلى نصّ المشهد الّـذي يضمر إدانـة موضوعيّة للقاتل، القاتل المجهول الّذي قد تُعرِّفه الحربُ في مشهدها، أو في مشاهدها. انـظر ديوان الشّـاعر: الزعران، بيروت ١٩٩١. دار النشر غير مذكورة.

(١٧) يحيى جابر. «الزعران» ص ٣٩.

من الـواضح أنّ الجمـل هنا تنبني مستقلّة سـواء أكانت اسميّـة أم فعليّة. وهي بذلك تبدو مقتصرة على وظيفة الإخبار. كـما أنّها تبدو بـلا توالٍ في الـزّمن. لا تتوالى إلاّ عـلى الورقـة، وهي عليها مجمـوعة عنـاوين معروضـة في وقت واحد. مثـل لوحـة تتشكّل عليها أجزاء الصّورة، وعلينا أن نقرأ ما يربط بينها ويولّد معناها، وكأنّ النّصّ هذا شاشة تعرض عليها مرّة واحدة مجموعة عناوين لفيلم ضخم ومثير. إنّه مشهـد في السيناريو الكبير الّذي تمثّله «مقبرة الفيلة».

وقـد يكون من الافـتراء أن نقرأ المشهـد بمعـزل عن نصّـه الكـامـل، أو النّصّ السيناريولـ «مقبرة الفيلة». ولكنّي لست هنا إلاّ في صدد مقاربـة مثال للغـة شعريّـة. وهي وإن تفـاوتت في هذا السيناريو فإنّها، كما سبق وذكرت، أميل إلى أن تكـون بالمجمـل مشابهة للغة هذا المقطع الّذي اخترت هنا. السطر وحدة بذاته مقـروء بوضـوح. لكن ما يتشكّل بين السطور من دلالات، وفق البنـاء الكولاجي للنّصّ، يـوهم بعالم مبعـثر متهاوٍ كأنّه بقايا حطام، أو مجموعة صـور تمزّقت الـرّوابط بينها. أو كـأنّه عـالم واسع، متنوّع، هو عالم المدينة الفاقد روابطه الّتي يحاول النّصّ أن يشير إليها بـأقلّ مـا يمكن من الكلام، فيختار عناوينه الأكثر دلالة ويؤلّف بينها في هـذا التشكّل الممتـدّ. هكذا، وعند التدقيق، تكتشف العلائق الدّالة بين مكوّنات اللّوحة، أو المشهد التشكيلي.

فعلى مستوى الموجودات الّتي تملأ فضاء اللّوحة نرى:

- لافتة لصرّاف. مقابل:
- يافطة لتظاهرة.

لكن،

هناك من يصنع اللاّفتة، وهو منهمك بذلك. في حين أنّ اليافـطة باليـة «وتحت قـدميـه». وفي ذلـك دلالـة واضحـة عـلى أنّ الـزمن، في حـاضره، هـو زمن «لافتـة الصرّاف»، وأنّ زمن يافطة التظاهرة، اليافطة البالية، ولّى؛ علماً بـأنّ الإشارة المكـانيّة، فوق، (لافتة صرّاف)، وتحت (يافطة لتظاهرة)، هي إشارة لمعيار قيمـة. فما هـو فوق هو الأكثر قيمة ـ أو الأكثر اعتباراً ممّا هو تحت. هل يـرسم الخطّاط لافتـة زمن الصيرفـة والتجـارة والسمسرة؟ وهـل يعلو زمن الصـيرفـة والتجـارة والسمسرة قيمـة عـلى زمن التظاهرات؟

ربّمـا! ربّما قـرأنا في ذلـك زمن المـدينـة ومـآل الحـرب، وثمن الشهـادة والمـوت والخراب؟

ربّما كان المشهد يلخّص بهذا التوليف السريع، لا المتسرّع، كثيراً من المعاني. يلخّصها ولا ينفيها من نصّه. ففي النّصّ قرائن تخوّلنا الذهاب في هذا الاتّجاه؛ قرائن تستكمل تشكيل فضاء اللّوحة وتعزّز أُسلوبَ بناء النّصّ.

فهناك مثلاً:

- المقهى - الطّاولة أو الطّاولات (مربّعة ومستطيلة)- قبعات - حقيبة سمسونايت، نظّارة سوداء - قفّازات بيض.

وبالمقابل هناك مثلاً:

صيصان (وأين؟ بين الطّاولات، أي تحت، وبين الأقدام) - عكّازات، ضمّادات ملفوفة - عربة مُقْعَدٍ (تنزلق بين السيّارات، أي إلى خطر دهسها).

بهذا الكولاج التقابلي بين ما هو فوق وما هو تحت من جهة، وبين ما هو من جهة ثانية قرينة للتجارة والسمسرة ومتّسق معياريّاً مع فوق، وما هو قرينة للمدعوس والمعاق ومتّسق معياريّاً مع تحت يبني النّصّ عالم المشهد:

الشّارع وفيه المقهى والصرّاف والزبائن والمارّة (رجل مجهول يحمل دجاجة، وآخر يمزّق أوراق روزنامة») والمتسوّلة... فكأنّه بذلك يوحي بعالم المدينة الأوسع، أو بواقعها وبهويّة هذا الواقع. وربّما بدا ذلك إشارة إلى ما آلت إليه المدينة مع نهايات الحرب فيها، وبالتالي إشارة تكشف عن مآل إيديولوجيا ادّعت ثورة، أو حرباً على مدينة البار والملهى ومجتمع السمسرة الفاتح فخذيه للابسي القبعات وأصحاب النظّارات السوداء.

معنيان رئيسان يتقابلان في النّصّ بشكل سكوني هو الشّكل المميّز للوحة، أو هو أسلوب الرّسم التصويريّ، وسمة اللّوحة التشكيليّة. لكن هذا النّص الّذي نقرأ هو، كما نعلم، مقطع في سيناريو- شعري. هكذا، وفي سياق هذا السيناريو، وبين المعنيين المتقاتلين في سكون لغتهما، يجري نقاش بين رجل الدّجاجة ورجل البيضة. وهذا النّقاش لا يخرج على دلالة المشهد بل يعزّزها، إذ يومئ إلى عقم النقاش الباحث عن بداية الأشياء، أو عن السبب الأوّل، أو عن العلاقة بين السّبب والنتيجة بين الدّجاجة والبيضة.

على قاعدة هذا النقاش العقيم الّذي يقفز فوق التّاريخي، وربّما كان متابعة له، «رجل يمزّق روزنامة ويرميها في صحن متسوّلة»، و«نادل يكنس حروفاً وأوراقاً». فكأنَّ الزّمن أو أيّام

النّاس وحياتهم تمزّق وترمى في الجدل القائم حول أولويّة الدّجاجة والبيضة . . أو كأنّه المقال في حروف وأوراق مثل نفايات يكنسها نادل الملهى . وبذلك يبدو النّص مولِّداً للغة توائم بتقنيّاتها أُسلوبَ البناء الكولاجي المعتمد في ـ السيناريو ـ الشّعري . تميل هذه اللّغة إلى التخلّي عن التشبيه والاستعارة من حيث هما أداتان للمجاز، ولكنّها لا تتخلّى عن المجاز وإن تخلّت عن أهم أداتيه . فمجاز اللّغة عند يحيى جابر مولّد في العلاقة بين الصّور، أو الجمل، وفي التوليف بينها . وليس المجاز في بنية الجملة، بل في علاقتها بالجملة الأخرى . المجاز هو في فضاء النّص ككلّ، وفي مسافات الفراغ بين الجمل . فما مِنْ مجاز مثلاً في الجملة الّتي تقول : «الخطّاط منهمك على لافتة لصرّاف» و«تحت قدميه يافطة بالية لتظاهرة» . ولكن بين اللاّفتة واليافطة، وبين الفوق والتحت، ما يحتمل الدّلالة المجازيّة، أو التأويل المجازي . إنّ الاهتمام بالتقابل وبالقرائن، وبترتيب أمكنة المعاني داخل المشهد . . هو ممّا يخلق فضاءً مجازيّاً قابلًا لأكثر من تأويل ولا يفقد خيط بنائه الدّاخلي . . هذا الخيط الّذي يتماسك وجوده بإحالات النّصّ الدّاخليّة، وبما هو مشترك بينها في تشكيل عالمها المسرحيّ .

* * *

فادي أبو خليل :

النّصّ الّذي يميل مع يحيى جابر إلى تقديم معادل بنائي فنّي لقائل قتلته إيديولوجيا الحرب، نراه مع فادي أبو خليل يميل إلى مزيد من الاحتفال بهذا القائل وقد لفّته غربته وثقلت عليه ذاكرته .

يبدو فادي أبو خليل غير مكترث بنمط بنائيّ لشعره . فالجملة الشعريّة هي ما تعنيه، وكأنّها بمسافتها القصيرة الأكثر مواءمة لحركة الذاكرة في تعبها من محمولها، وفي مكابدة الشّاعر ذلك عناق حميميّ بين القائل وشعره . عناق يضفي على الشّعر مسحة من تراخي الرّوح المكابدة، أو شيئاً من عزوف اللّغة عن كلّ بلاغة تبني الشّعر أبعد من عبارته، أو خارج حدود جملته . . كأنّ اللّغة لا تمدّ الشّعر بأكثر من لحظته . فهو في حدودها، ولا كلام إلاّ ما كان إيقاعاً صامتاً لما صار حطامه خارج كلّ إيقاع .

حطام و:
«شكل الحياة يتساقط

مثل دهان حائط عتيق»[18].

حطام و:

«الحرب هزّة عميقة في قماشة الكائن

الّذي هو. .» (ص ٢٨).

هي الغـربة مـع الذّات الّتي حملت السّـلاح وأطلقت الرّصـاصة. أو هي الغـربة مع هذه الحرب الّتي كشفت للشاعر عن سَوْءَتها فبات يسأل:

«هل أمسح وجهي بقماشة بيضاء

كي أنسى؟» (ص ٤٧).

أو يعلن:

«إنّنا بحاجة إلى اغتسال

إلى حديث ينظّف أفواهنا» (ص ٢٠).

يعلن الشّاعر هذا وتروداه أمنية يدرك استحالتها، فيقف الشّعر عند حدود عبارتها، أو جملتها:

«لو أنّ الفضاء يتراجع إلى بدايته» (ص ٢٤)

كأنّ هذه الجملة هي النّص كلّه، أو هي الشّعر كلّه في لحظته هذه: أمنية! لكنْ لفضاءٍ تهاوى وتسمّر في تهاويه، فلا الزمن يرجع به إلى بدايته، ولا يتجاوزه إلى ما هو أبعد منه.

ينسج فادي أبو خليل شعره في قلب المعاناة، معاناته، ويجد شعره معنـاه كلّه هنا. فالكلام الشّعريّ على تقطّعه وتشظّيه، يتمحور حول ذات تعاني، فيفيض عنها الشّعر متماهياً حيناً معها، ويحاورها حيناً آخر وكأنّه يبتعد عنها أو يفارقها. تنكسر المرآة مرّة وتلتئم أخرى، ولكن في فراغ غالباً.

«في العلاقة مع المرآة تنبو الذّات عن الذّات:

«أذهب مع نفسي

كي لا تقع في نفسها» (٣٤).

ملامح من غربة تتعدّد:

- يتغرّب الشّخص عن هويّته: «شخص غيري في صورة الهويّة» (ص ٢٥).

---

(١٨) فادي أبو خليل: لا شيء تقريباً، منشورات ميريم، بيروت ١٩٩١، ص ٢٠. وسوف أكتفي بذكر رقم الصفحة في المتن مع توالي الكلام على نصوص هذا الديوان.

ـ يتغـرّب «هـو» في نـومـه عن حيـاتـه: «كـأنّـه في النّـوم رجـلٌ لحيـاة أخـرى» (ص ٤٢).

ـ ويتغرّب الجسد في علاقته بهندامه، أو بما هو حوضه ومحيطه:

«منذ أسابيع وأنا لا أجيد السّباحة داخل ملابسي» (ص ١٦).

مثل سابح ضربه إعصار مائي فـاختلّت مهارتـه المكتسبة وراح يغـرق. أو كمن انهارت ألفتـه مع ذاتـه فـازدوج وتغـرّبت ذاته الأولى عن ذاتـه الثانيـة وتدثّـر الشّاعـر بقماش المتاهة والسّكون والوحدة والفراغ:

ـ «خطوط الجسد اتّجاهات الفراغ» (ص ٣٥).
ـ «ما بين يدي وفمي والمدعوين
عنكبوت وحدتي». (ص ٣٦).
ـ «يدي الّتي تُجذَف
ماذا تحاول أن تفعل؟»(ص ٢٥).

كأنّه في هذه المعاناة مازال تحت وطأة ما يرى، أي، وكما يقول، تحت وطأة صـورة «النّهار ينتقل داخل المدينة في سيّارة موتى» (ص ٢٦).

أو كأنّه مازال في زمن الاغتسال. لم ينسَ بعد. يسأل:
«هل أمسح وجهي بقماشة بيضاء
كي أنسى؟» (ص ٤٧).
ها هو يمحو. ينظّف رأسه. يتجرّد من معالم الوجه، من الأفكار.
إنّه:
«ظلّ بارد يبدأ الحلاقة
لقد أفرغت رأسي من الأفكار» (ص ١٤).
لكن: «كيف أمنح الأشياء حواسي؟» (ص ٣٢).

تتلاقى دلالات المعاناة الشعريّة عند فادي أبو خليل في معنى عام ضمني يرفض الحرب. ويبدو هذا المعنى بطابعه العام والضمني مشتركاً بين الشّعراء الشبّان. وبالعـودة إلى دوافـع الرّفض يشـير فادي إلى الأرض العـائمـة وسـوء التقـديـر، وربّمـا الانـدفـاع الأهوج، وعدم امتلاك العدّة... يقول:

«كنّا نسير على أرض عائمة
دون تقدير لمقاساتنا الشّخصيّة
نفتح أرواحنا بلا حساب
كعمّال بلا مطارق
على صخرة غريبة»

(ص ٤٤)

يبدو الرّفض وكأنّه من ضمن الحرب، من منطقها وحاجاتها، وكأنّ المعاناة هي، في جانب منها، من انكسارها، أو من فشل ما. . أو كأنّه يودّ أن يكشف حقيقةً ما تخصّ مآل هذه الحرب، أو هدفها الخاطئ. يحاول، كما يقول، أن يثقب «غلاف الصّمت بسكين الوقت الطويلة». (ص ٤٥).

تتّسق دلالة الأرض العائمة مع عدم معرفة الجهة الّتي يقف فيها
«ليست العتمة ما يخيفني
بل عدم معرفتي في أيّة جهة

أقف». (ص ٤٦).

إنّه فقدان البوصلة لوجهة ما يجري، وهي، مرّة أخرى، هذه العبثيّة الّتي آلت إليها الحرب فغرقت فيها الأهداف والمعاني. وبدا التمرّد على الحرب أحياناً تمرّداً على المآل لا على المنطلق، على مآل الحرب لا على مبدئها. ولكنّ الشّاعر هنا يذهب أبعد من ذلك. فالمآل يعيده إلى المرآة حيث تتبدّل الصّورة بتبدّل زوايا النّظر. فكأنّه بذلك يومئ إلى تعدّد المعاني والحقائق باختلاف مواقع الرّؤية وتعدّدها. فالمرآة الّتي كانت مجرّد سطح يعكس وحدة الحقيقة ومطلقها، صارت الآن تعكس تعدّدها وكأنّ الحرب كانت حدثاً في عتمة تخفي كلّ الزوايا الأخرى. وكأنّ العتمة هي الموقف المؤدلج والرّؤية الواحدة. ولكن عبثيّة الحرب كسرت هذه المرآة وأخرجت الرّؤية من عتمتها فتعدّدت الصّور. تعدّدت الزوايا. . تعدّدت حتّى الغرق في عدميّة الحقيقة، أو في خللها وعدم انسجامها.

من هذا الغرق من قبوله بعدم الانسجام، يرى الشّاعر إلى الجانب الآخر ويقول:

«الجانب الآخر من النّهار
ضوء حياتي الأليف» (ص ٤٠).

تخرج الحقيقة، بفهم الشّاعر لها، على وحدانيتها، لأنّ الحقيقي لا يعادل، أساساً، التماهي، أو كلّيّة الانسجام، بل هو:

«من تضادّ الأزرق والأبيض على الورقة» (ص ٤٩).

وهو في كون:

«أصابع يدي خمسة» (ص ٥٠).

هكذا، وعلى أساس التعدّد والتضاد، يرفض فادي أبو خليل الحرب الأهليّة برفض منظورها، أو إيديولوجيا كليّةِ الطرف فيها، الطرف الواحديّ المعادل للحقيقة. يرفض الحرب الأهليّة. ويكتب في العام ١٩٨٨ (أي في زمن الحرب) عن شارع الحمراء، ويرى أنّه كان شفّافاً. وكان شيئاً لا بأس به». وهذا الشيء هو:

«أن يتشابك فضاء صغير
بفوضى أيدٍ غريبة» (ص ٥٦)

بذلك يبدو شعر فادي أبو خليل حركة معنى هي معاناة ترفض الحرب، وتصل إلى كشف إيديولوجيتها، أي إيديولوجيّة الزواية الواحدة. ويفتح الشّاعر الزاوية على الزاوية الأخرى، وإن في فضاء صغير، و«فوضى غريبة» كأنّه بهذا يواجه الحرب وينتصر من خارج فكرتها، أو ضدّ فكرتها.

تنبني حركة هذا المعنى في جمل متقطّعة، ولكنّها تصل في القسم الثاني من الديوان إلى نصّ يقارب القصيدة فيرتاح التعبير في هذه النّصوص من قلقه وانكساره، وتمتدّ لحظته الشّعريّة وتطول نسبيّاً وقد استقلّ الواحد منها بعنوانٍ له، فهو «فضاء للكلمات» و«فضاء للأصدقاء»، وهو هذه الأبجديّة، أو هذه «الأحرف» الّتي تتوزّع مشاعرها المدن.

* * *

اسكندر حبش:

الكآبة هي سمة الفضاء في شعر اسكندر حبش. كآبة وعتمة وكلام على طفولة غرُبت قبل أن تعيش، وشيخوخة مبكرة، وبينهما زمن الحرب المعدني.

يرسم اسكندر حبش «بورتريه لرجل من معدن»[١٩]، أو لجسد مسحت الحرب

---

(١٩) بورتريه لرجل من معدن عنوان ديوان لاسكندر حبش، دار مكتبة التراث الأدبي، بيروت ١٩٨٨. وسوف أكتفي بذكر رقم الصفحة في المتن عند توالي الكلام على نصوص من هذا الديون.

وجهـه ونفته من هيئتـه فبدا مثـل خيـط يمر من ثقب البـاب (ص ٩)، أو مثـل طيف «يتنزّه بين الجالسين» (ص ٩)؛ جسد لأطفال «كانت تفاصيلهم أشباحاً/تختلط بارتجاج ذاكرتهم» (ص ٤٦).

يعبّر شعرُ اسكندر حبش عن غربتـه ووحدتـه في زمن الحرب الـطويلة؛ زمنٍ لم يكن «لهم» بعد فيها كلام، فكان الشّعر نوعاً من الصّمت والهدوء، أو نوعاً من كـلام يتدثّر بالكآبة والعتمة. ولكنّ الشّاعر لا يغرق فيها. وهكذا، وعند حافّة الغـرق، يظهـر نبض من حياة هو نبض هذا الّذي مازال في الصباحات من العمر: طفلاً يستيقظ أوّل النّهـار ويكـون أوّل مـا فعله، وكـلّ مـا فعله، أن «فتـح الخـزانـة/وسقـطت عتمتـه» (ص ١١).

تتذيّل الكآبة الواسعة والعتمة المخيّمة في شعر اسكندر حبش بنقـطة ضوء. لمبـة أو صباح، أو سؤال. . . فاللّيل «لم يكتمل موته» (ص ١٩) وتتحـرّك معاني شعـره بين معاناة الحرب ورفضها.

● في المعاناة مسافة زمن بين طفولة غابت قبل أوانها وبين إنسان يرى إلى تبدّده المنتظر:

«اللّعاب واللّيل
غروب طفولة بين ركبتين
ثمّ لا شيء
قبل أن نتبدّد». (ص ٣١).

أوّل المسـافة إهمـال أو إغفـال لـلأولاد «الّـذين استيقـطوا في السّهـو والمعـدن» (ص ٤٤)، وبعدها نزوع نحو أشياء للمكان أُلفـة معها أو حضـور تبرزه مشـاعر غـربة وانكسار:

«لا أحد يذكرنا
ولن نبتعد كثيراً
حتّى نبدو وكأنّنا هذه الديكورات
كأنّنا بياض الشراشف
ورائحة الرّطوبة» (ص ٣١/٣٢).

وأشيـاء المكان تبـدو أحيانـاً أكثر مـودّة، وربّمـا احتلّت فضـاء الشّعـر وصـارت كأشخاص يمرُّون:

«المرأة

كلس الحائط

أغلفة الكتب

كانت كأشخاص تمر» (ص ٢٧).

وربّما بدت، في مرآة الشّاعر، معنيّة بما يجري من قساوة وعنف. فالمكان نفسه «كان يسقط كالظلّ» (ص ٢٩) و:

«خزانتك

كانت أيضاً ترتجف» (ص ٣٠).

تتقدّم الأشياء شريكاً في المعاناة، وتبدو في الشّعر مؤشّراً على غربة الشّاعر في زمن الحرب، وقد تبدو بديلاً أليفاً، طيّعاً، يستولد به الشّاعر عالمه المفقود، أو يستعيد به حضوره المنفي.

المكان يبدو حيادياً، أشياؤه تستكين لمرآة الشّاعر. هو المتغرّب في كآبته، الصّامت في زمنه، والهادئ في لغة الآخرين، يبتدع عالماً لوحدته. لكن:

«أحياناً

كان أحدنا يصرخ

ليبحث عن حلم أكثر حناناً

من أرملة الحروب

وفي السّهو

كنّا نوصّل أجسادنا

برصيف مقهى، أو بقدح بارد». (ص ٥٩).

لا تعارض بين وحدة الشّاعر وكلامه بضمير الجماعة. فوحدته ليست فرديّة. بل هي وحدة موقف، أو موقع لهؤلاء الّذين استيقظوا في السّهو والمعدن. قلّة هم... ربّما عنى بهم هؤلاء الشبّان الشّعراء الّذين كانوا أطفالاً، وربّما عنى بهم هؤلاء المحايدين الصّامتين الّذين لم يكن لهم صوتٌ في الحرب. وكانوا لغربتهم في زمن الحرب العام، زمن اللّهب والنّار، وزمن التواصل على حد الاقتتال الأهلي، يصِلون أجسادهم برصيف مقهى أو بقدح بارد. يلوذ الجسد برصيف مقهى، يتواصل مع مكان يجمع بين من جاءوا للقاء، أو لاستراحة، أو لوقت بلا هدف، مكان سلمي، إذا صحّ التعبير، للصداقة، أو لحياديّة التّواجد..

● أمّا في رفض الحرب فهناك كلام على:
«أخطاء بعمر السّتائر» (ص ١٧).
و:
«متاريس رمليّة
وملصقات تغمض عينيها
في اللّيل» (ص ٥٢).
وقد يبرز موقف واضح ضدّ الحرب، موقف يعارض من يرى:
«بأنّ كثرة الأموات باستطاعتها
أن تعيد إلى الأرض
كرويّتها». (ص ٤٣).

ويشير بأنّ كلا الفريقين في الحرب الأهليّة اللبنانيّة قاتل، وكلا الفريقين مقتول. وأنّنا ربّما نحن المسيحين والمسلمين: «كنّا نتساوى بالدّم» (ص ٢١).

وأنّ الوطن لم يكن سوى خرافة أو وطن صنعوه. ركّبوه، كأنّهم لم يرثـوه ليبنوه. صنعوه في لحظة لهو، خارج المخبّة خارج جسد الأنثى، بلا بطن يحمله، بلا رحم، أو بلا زواج، من حيث أن الزواج عائلة ووطن، أو حبّ وولادة وديمومـة حياة. يـرفض الشّاعر الحرب بأكثر من صورة ولأكثر من سبب، يرفضها ثمّ يوجّه، في قصيدة لاحقـة له[٢٠]، تهمة عامّة. أو تهمة لنا جميعاً، ربّما لأنّنا جميعاً معنيّون بوطننا. يقول:

«في غفوتنا، انتبهنا لبلد تركناه للنظرات كي تقوده إلى الهباء. كان يمكن لتلك المسافة أن تبالي»[٢١].

إنّها تهمة قائمة على الإهمال والتخلّي، أي على عدم الانخراط في الاهتمام ببناء الوطن، أو على عدم الانتماء إليه. ومن رفض الحرب، ومن الكآبة والعتمة، يبرز سؤال مرتبط بأمل العودة إلى دورة الزّمن الطبيعيّ، وبالانتماء إلى وطن واحد:
«هل غادرتنا كآبتنا؟

(٢٠) هذه القصيدة كتبها بين تمّوز وأيلول ١٩٨٩، وهي منشورة في مجلّة مـواقف عدد ٦٦ شتـاء ١٩٩٢. وكان الديوان قد صدر عام ١٩٨٠.
(٢١) راجع عدد مواقف المذكور ص ٣٠٢.

ثمّة وقت ننتظر الآن زيارته هل يعدنا الفضاء بليل ونهار. . .»[22]. وبعد السّؤال مباشرة يتابع الشّاعر قوله مقدّماً موقفاً ووجهة نظر في صيغة نصيحة لمن يخاطب:

«ليس عليك الآن أن تذرفي من خياناتنا حصوناً للمدافعين عن أخطائهم

ولا أن تكوني نصف تفاحة قسمناها على طول ارتعاشاتنا. فقد كان يمكن للخارج أن يعطينا نصف شكله ولتلك الخطوات أن لا تسقط فوق مياه أجسادنا»[23].

يبدو الشّاعر كمن يخرج من كآبته وعتمته، يعيد النّظر في ما جرى، أو في أسباب ما جرى، يعتبره خطأً وخيانة ويرى إن كان بالإمكان تلافيه: كان يمكن للخارج أن يعطينا نصف شكله «وأن لا يقع ما وقع فوق مياه أجسادنا». كان يمكن أن لا «تكوني نصف تفاحة. . .

كان ـ أمّا الآن فلتكوني تفاحة، أي كياناً واحداً، بلا جرح يشقّ التفاحة ويتركها لنزيفها الدّامي.

---

(٢٢) مواقف ص ٢٠٥.

(٢٣) المرجع السّابق.

استنتاجات :

تبدو المعاناة في مجمل نصوص الشّعراء الشبّان معاناة في حدود الحرب الأهليّة، وتبدو لغة المعاناة أحياناً تعبيريّة، ولكنّها تترك التعبيريّة أحياناً أخرى إلى لغة توصيفيّة بدائيّة، فتشكّل إذ ذاك أنواعاً من العلائق الحياديّة المجرّدة بين مكوّنات عالم مُتشيّئ. وفي كلا الحالين مسعى يحرّر اللّغة الشعريّة من فورانها الزبدي، أو من صراخها الانفعاليّ لتبقى على توترها وحدّة انكساراتها، أقربَ إلى لغة الصّمت، أو إلى هذا الكلام المحفور بقساوة على جلد الجسد. إنّها لغة تتوجّه لا إلى جيشان العواطف بقدر ما تتوجّه إلى مقدرة في التأمّل. إنّها لغةُ ذاكرةٍ مليئة بالثقوب.

لا يبدو هذا الشّعر مقارباً للحرب في شقّها، الخارجيّ، ولا مع ما كان في هذا الشقّ منها مقاومة. فالحرب هي الحرب، هي العدوّ؛ والشّعر محاولة خلاص من كلّ معانيها، ومن ذاكرتها المسكونة بمشاهد الدّم والدّمار. هكذا تقف الكآبة في جانب هو خارج الحرب من حيث هي فعل تدمير عام، وتقف الحرب من حيث هي اعتداء ومقاومة، أو من حيث هي قاتل ومقتول، في جانب آخر.

تميل الشّعريّة في نصوص الشّعراء الشبّان إلى زمن الجملة أكثر من ميلها إلى زمن القصيدة (النثريّة هنا) وهو ممّا يسم الإيقاع بالتكسّر والتقطّع، كأنَّ المتوالية النصّيّة هي وقع لجمل إفراديّة يعذّبها فقدانُ ناظمها الدلالي، ويمزّقها عجزُ إيقاعها عن الانسياب التواصلي. يتعثّر الإيقاع الدّاخلي كأنّه مضروب بأداة حادّة تقطعه وترمي الجملة في وحدتها. وهكذا، وبقدر ما تتألّق الشّعريّة في الجملة أحياناً، تخبو في مساحة النّصّ الطّامح إلى قصيدته. ومع استمرار التجربة يزداد ميل الشعراء، أو معظمهم، إلى الانتقال من الجملة إلى القصيدة. إذ ذاك نلاحظ مسعى لبلورة فروقات بنائيّة تطمح إلى تمايز شعري أو إلى تمييز نصّ شعريّ ضمن خصوصيّة بنائيّة. لكنْ قد يجنح هذا النّصّ إلى تجريب شكلاني، أي قد يطغى فيه الهمّ الشكلي على الهمّ

التعبيري، وهذا ما يضعف من ألقه الشّعري وينزع به نحو التركيب، أو صناعة الحداثة.

وبالنّظر إلى المرجعيّة، نلاحظ من جهة حضوراً بارزاً للمرجعيّة الحيّة وكأنّ هذا الشعر يكتب، وبشكل أساسيّ، بذاكرة اليومي والشّفويّ والرّاهني. وليس هذا بمأخذ. فالواقع الحيّ الّذي به تكوّنت الذّاكرة لم يكن واقعاً عاديّاً.. ومن الطبيعي أن تكون الذاكرة هي تفاصيله ومفرداته، أو صورةُ المرجعيّةَ الأساسيّةَ للكتابة. غير أنّنا نلاحظ من جهة ثانية أنّ هذا الشّعر يكتب بعلاقة مع مرجعيّة ثقافيّة حداثيّة مجيّرة.

فقد بدا لي أنّ نصوص الشّعراء الشبّان تتوكّأ ثقافيّاً أكثر ما تتوكّأ على شعر التجريب لدى من سبقهم من الشّعراء اللّبنانيين، وغالباً ما يقتصرون على حداثة هذا الشّعر نفسه، أو على تجربته الحداثيّة، وعلى ما هو حاضر في شعرهم تناصاً من ثقافة، وهم بذلك ينأون عن المنابع الأوّليّة.. ينأون وتبقى الذّاكرة ممتلئة باليوميّ والشفويّ والرّاهني، معرضة لطغيان المحلّي وعدم قدرته على الوصول إلى الكوني.. وربّما فسّر ذلك هذا النّزوعَ نحو التركيب وصناعة الحداثة، وربّما بدا التشكيل المشهدي أسلوباً في التعبير يوائم هذه الذّاكرة. وربّما كانت المتوالية النّصيّة بجملها المفردة، بفجواتها، وبلغتها المكسورة عند حافّة المعنى، هي إبداع هذه الذّاكرة، وشعريّتها المميّزة!!

لكن.

نخشى أن يؤدّي الاقتصار، مرجعيّاً، على شعر التجريب إلى تقليد التجريب، أو تكراره، ونخشى أن يؤدّي الاكتفاء بمخزون الذّاكرة الراهني إلى التوقّف عند حدود كلام هذا الراهني.. فالكتابة، كما نعلم، هي من ذاكرة لها. وإبداع لغة هو إبداع لها داخل اللّغة.

تموت الذّاكرة حين نقطعها، أو حين نبتعد بها عن منابعها الكثيرة الممتدّة بعيداً في تاريخها، كما في مساحة الكون وأزمنته. وإذ يمدّها الراهني بالحياة فإنَّ الكوني والتّاريخي يمدّانها بالديمومة والتموّج.

نخشى والزّمن متروك لكلّ تجربة.

الفصل الثامن

تحوير المشهد

من القراءة إلى الصّياغة

«إنّه الحقّ الّذي قام يمشي مالئاً خبزاً ووردأ كلّ بيت»

جوزف حرب



- ١ -

ختاماً يمكن القول إنّ الكتابة الأدبيّة اللّبنانيّة الّتي حكت عن الحـرب قد ركّـزت، كما سبق وبيّنتُ، على المشهد الّذي رسمته الحربُ الأهليّة، حرب الدّمار بين الداخـل والداخل. وقد عبّر هذا المشهـد بحق عن موقف يرفض الحرب بالعام.

لكنّ ثمّة مشهداً آخر رسمه الاجتياح الاسرائيلي للبنان، ويتمثّل هـذاالمشهد في مجال واسع وقع فيه الدّمار: من الجنـوب، من رأس النّاقـورة وشبعا والخيـام، من راشيا والبقاع الغربي. . من هذه الأطراف الحدوديّة للبنان امتداداً، وفي خطوط عدّة مفروشة بـالقرى والمـدن، حتّى القلب بيروت في شقّهـا الغربي، كـانت آلات الاجتياح تحـرق الزّرع وتدمّر البيوت والجسور وتقتل النّاس فتحمّر الأرض وتسودّ السّماء.

جنود غارقون في آلياتهم لا نرى منهم غير الحديد، يتحرّكون جماعات جماعات ويملأون بكثرتهم وكثافة آلياتهم شاشة العين. لا لـون سوى الحـديدي والنّـظرة مسوّرة به. وحدها النّجمة السداسيّة إشارة لتغيّر سمة الفضاء، وحـدها خـوخة حـرف الخاء تكسر بين الهجمة والهجمة درز الرّصاص.

المشهد المرئيّ الحيّ لم يعـد كما ألفنـاه وأحببناه، لم يعـد كما بنتـه أيدي أصحـابه الّـذين تغطيهم أنقـاضه الآن أو يهـربـون من دمـاره. لقـد غـيّره هؤلاء الاسـرائيليـون الدّاخلون إلى أرضنا، نحن اللّبنانيين. الاسرائليون غيّروا معالم المشهد، غـيّروه لينفوه من حياتنا ومن ذاكرتنا. دمّروا هيأته ليمحوا تاريخاً من عيشنا فيه.

يتقدّم مشهد الدّمار هذا في معنى أوّليّ هو المعنى المحسوس، أيّ المعنى الّذي لا لغة له. إنّه مرجع حيّ قائم فقط في الكلام الشفويّ، في الـوعيّ الصّامت، في ذاكـرة العين المروّعة. . مَعيش حيٌّ معاش في لحـظة انكسار، حـاضر في وعي مباشر مبعـثَر، ممعوس تحت وطأة هول المرئي. وهو في الذّاكرة الرّاهنة مجرّد مدلول شبه غائب.

المشهد. عناصر من وقـائع، أو معنى شبـه مطابق للوقـائع، ملمـوس. الذهني المضمونيّ يعادل المشهدي ويُشكِّل مادةً لمقولة الاحتلال.

يتقدّم هذا المعنى المحسوس، الطازج، الشّفويّ، عميقاً في أثره، حاملاً لهويّتـه الصداميّة. إنّـه عامـل يدفـع إلى المقاومـة، مقاومـة الفاعـل الّذي رسم المشهـد؛ فهو يحدّد، مشهديّـاً، وبشكل مبـاشر وواضح، من هـو القاتـل ومن هو المقتـول، من هو المعتدي ومن هو المعتدى عليه. إنّه، وبكلّ بساطة، ما يُرسي أرضاً لولادة مقـاومة قـد تبدأ عفويّة. وقد يهيّئ هـذا المعنى المحسوس لتكـوين وعي عام، مقـاوم، يطلب تجـذّره في الثقافي، ويبحث عن لغته في التعبير الأدبي، في الإبداع. فهـل تتركـه الحكايـة، أو هل تترك روايةُ الحكاية هذا المعنى المحسوس، هل تتركه يغيب لننسى بغيـابه الفـاعل، ونتخلّى عن أرضنا وذاكرتنا وتاريخنا؟

* * *

- ٢ -

قد يكون من شأن الكاتب التركيز عـلى ما يستنسب الـتركيز عليـه، واختيار مـا يـروق له أن يكتبـه من عناصر الـواقع، بـل لعلّي أذهب أبعـد من ذلك فـأشير إلى أنّ النتاج الأدبيّ، ولاسيّما الـرّوائي، بدا، بـتركيزه عـلى العامـل الدّاخـلي في الحكايـة عن الواقع الاجتـماعيّ، متقدّمـاً على الخـطاب الثّقافيّ العربيّ، ولاسيّما السيـاسيّ. فالـرّواية العربيّة تبدو أكثر ميلاً لبلورة وعيّ نقديّ لحكايتها، وعيّ يضيء مـا هو ذاتي في مـأساة عيشنـا وتكسّرات زمننا وهـزائم تاريخنـا. وهي بهـذه الإضـاءة سعتْ إلى تحـريـر وعيّ الجماعة من سهولة توجيه التهمة إلى الآخر، وجعله مشجباً نرمي عليـه كلّ أوسـاخنا. ولقد تمثّل هذا الميل في الستينـات في بعض روايات نجيب محفـوظ مثل: **ثـرثرة فـوق النيل وميرامار**، وفي معظم روايات غالب هلسا، مثل: **السّؤال وثلاثة وجـوه لبغداد، والرائيّون**، ثمّ في رواية سحر خليفة **باب السّاحة**. . هذا على سبيل المثال لا الحصر.

لكن، ألا يستأهل مشهد الاجتياح الّذي كان يرتسم معنى لاإنسانيّـاً محسوسـاً، شفويّاً حيّاً. . المجيء إلى الكتابة؟ هل نترك حقيقته تغيب، هل ندع الفاعل يشوّهها؟

نسـأل لأنّ الخطاب الاسرائيـلي سعى، كما أشرنـا في صفحات سـابقة من هـذا الكتاب، إلى التعتيم على هـذا المشهد، ومن ثمّ إلى تحـوير معنـاه ووظيفته. أي سعى إلى تكوين ذاكرة ثقافيّة تعيد صياغة الوقائع من منظور يخدم عدوان اسرائيل علينا، أو يبرّر اجتياحهم لأراضينا، فكيف نصون ذاكـرتنا الثّقـافيّة من الاعتـداء على مـا يشكّل معانيها وتاريخها وحقائق هذه المعاني وهذا التّاريخ؟

* * *

- ٣ -

لقد راهن الخطاب الاسرائيليّ في تحقيق ما سعى على أمرين.

- يتعلّق الأوّل بما ينتاب الإنسان من ضعف ويأس عندما يشتدّ القصف حوله ويحاصره الموت. فأمام رؤية الأرض، أرضه، تحترق، والمنازل الّتي بناها تنهار، أمام رؤية الأهل والأحبّة يسقطون ضحايا، قد ينهار هو نفسه، ويتيّهأ لتصديق ما يقدّمه له خطابُ العدوّ من وعود تنجيه من موت محتّم. ولعلّ الهدف الأعمق لهذا القصف المركّز والعنيف الّذي عرفه اللّبنانيُّون خلال الاجتياح كان لإيصالهم إلى حالة اليأس والاستسلام والقبول بالخطاب الاسرائيليّ، أي بمعانيه.

- الأمر الثاني يتعلّق بلغة الخطاب الّذي كان يُبَثّ سواء عن طريق الإذاعة أم عن طريق المنشور، أم مباشرة بواسطة مكبّرات الصّوت. فقد كان هذا الخطاب يصوغ قراءة للمشهد مغايرة للواقع، ويقدّم هذه القراءة على أنّها هي الـ قراءة. وكان في صياغته يستخدم مفردات هي بمثابة مصطلحات (مخرّب، دفاع، الرّد. .) تختزل دلالات المشهد وتكون لغة موازيّة ضدّيّة أي لغة تستبدل معاني المشهد بمعانٍ أخرى تقول بالدّفاع بدل الهجوم، وبالإصلاح بدل التخريب (لقد اجتاحت اسرائيل لبنان لتجعل أرضه خضراء مثل أرضها الّتي كان اللّبنانيُّون يرونها عبر الشريط الحدودي)، وبالإنقاذ (من الفلسطينيين) بدل القتل (أو الاعتداء الّذي كان يقع على اللّبنانيين من الغرباء - حسب تعبير البعض -)، أي تقول بالسلام بدل الحرب. . وكأنّنا نحن من بادر إلى قتال اسرائيل فوق أرضنا.

* * *

تتّسم لغة الخطاب الاسرائيلي بالاختصار وحذف الحواشي والتخلّص من الظلال الكلاميّة والتقليل من حروف العطف والاستدراك والوصل. إنّها لغة سريعة التبليغ، واضحة الدلالة، قريبة من الفهم، صادقة لما هو في الظنّ قائم. وهي بذلك تمارس وظيفة إعادة إنتاج وعي ثقافيّ موائم لما تنتجه حضارة الآلة والتكنولوجيا، وداعم للمعنى الحضاريّ - الحداثي الّذي تتباهى به اسرائيل، ومعمِّق في الوقت نفسه لمعنى التخلّف، الّذي يعاني منه المواطن العربي، ويصبو للتحرّر منه ولو بسبل ملتوية أحياناً، أو بثمن باهظ هو أحياناً خسران الوطن.

هكذا، ومقابل معاني المشهد المحسوس، المشهد الّذي كان يعانيه المواطن،

ومقابل المعاني الحيّة الّتي كان ينطق بها هذا المشهد والتعابير الصّامتة الّتي كانت تبحث عن لغتها، أو كانت تنتظرها. . كـان الخطاب الاسرائيـلي، ولاسيّما الإعـلاميّ، يقدّم لغتـه، أو صياغتـه الّتي يمحو بهـا معاني المشهـد المرتسم عـلى الأرض، يغـيّر دلالاتهـا ويـطمس حقيقتها، أو يحـوّرها بـاعتبار تـداخلها في السّبب والمعنى والأثـر مـع مشهـد الحرب الأهليّة.

الاحتلال وما ينطوي عليه من مطامع في أرضنا ومياهنا وخيرات بلدنا، والتدمير وما يستهدفه من تقهقر يعيـدنا إلى نقـطة البدء في النمـوّ والتقدّم المـدني والحضاريّ. . معانٍ كانت جـاهزة في عمليّـة الاجتياح العسكـري المؤلّل. ولكن الخطاب الّذي كـان يواكبها كان يحاول تغييبها. كان يجهر في أرجاء الفضاء المسكون بالموت، بخلافها، أي بما يدغدغ مشاعر الرّغبة الإنسانيّـة في الخلاص من هـذا الجحيم. . . ولقد تـرك هذا الخطاب أثره على بعض المواطنين الّذين عُرفوا فيما بعد بترحيبهم بجنود الاحتلال، بل وبالتعاون معهم.

* * *

- ٤ -

ربّمـا أمكن تفسير هـذا الأثـر لا بلغـة الخـطاب وحـدهـا، ولا بضعف المـواطن ويأسه، أو بخيـانته فقط، بـل كذلـك بمجموعـة الأخطاء الّتي ارتكبتهـا بعض عناصر القوى الوطنيّـة اللّبنانيّـة والفلسطينيّـة حيال بعض المـواطنين، وهـو ما دفـع هؤلاء إلى القبـول بالمحتـلّ. (نـذكـر من هـذه الأخـطاء: عـدم تهيئـة الملاجئ تهيئـةً صحيحـة واستخـدامها مستـودعات للقمـاش أو الورق؛ التحـرّش بالمـواطنين بـلا سبب سـوى التحرّش؛ عدم احترام حقوقهم في المواطنيّة لدى مرورهم ببعض الحواجز. .). . لقد عانى النّاس من هذه الممارسات الخاطئة بصمت ولم يتجرّأوا على نقدها، أو الجهر بهـا، وذلك خوفاً من أن يتّهموا بالخيانة ويعاقبوا بالموت: فمال بعضهم إلى خيانة أخرى أمرّ وأكثر حقيقة. أو لنقل إنّ بعض الّذين عانوا من أخطاء الدّاخل انتقموا لأنفسهم بارتكاب أخطاء توهّموا بها خلاصاً هو كخلاص المستجير من الرّمضاء بالنّار.

وربّما أمكن القول إنّ الخطاب الاسرائيلي كان يراهن على مجموعة هذه الأخـطاء المحلّيّـة الّتي فاضت المعـاناة منهـا، وعلى ضعف الـوعيّ السيـاسيّ الستـراتيجي لـدى المواطن العادي، أي على هذا الوعي المباشر والعفوي المتّسم أحياناً بالتقلّب، والمرتبط

غالباً بالحدثي والرّاهني واليوميّ، أو بالآني النفعي، وهو وعي يحتاج إلى زمن كي يتقوّم موقفاً، أو معنى في الثّقافة الأدبيّة، ودلالةً في الإبداع.

لذا، ربّما أمكن القول أيضاً إنّ الخطاب الاسرائيليّ كان يراهن على كون الخطاب الإعلاميّ يختصر الزّمن ويسبق الثّقافة الأدبيّة على تقويم المعاني موقفاً ودلالة. وهو ما يفسّر إيلاء اسرائيل الخطابَ الإعلاميّ أهمّيّة أولى.

* * *

- ٥ -

يتقدّم الخطاب الإعلامي واجهةَ التعامل الاسرائيليّ مع عالم الدلالات، لا لأنّ اسرائيل تعاني فحسب أزمة ثقافة تجد أسبابها، كما نعلم، في طبيعة وجودها المرتجل فوق أرض غيرها، وفي مسعاها المفتعل لتركيز هذا الوجود بواسطة قواها العسكريّة المتطوّرة، والصّارمة في أدائها، أي تجد سببها في محاولتها ابتداع حقيقة لما ليس حقيقيّاً، وواقعاً لما ليس واقعيّاً.. بل أيضاً لأنّ وجودها يواجه خطاباً ثقافيّاً عربيّاً هو **الأقوى والأصلب**، وهو الحامل للحقيقيّ والواقعيّ في تاريخ الصّراع الحديث بين العرب واسرائيل، صراعٍ قوامه القضيّة الفلسطينيّة وحقّ الشّعب الفلسطينيّ بأرضه، وحقّ الشّعوب العربيّة بالأراضي الّتي احتلتها اسرائيل في حروبها المتعدّدة.

تواجه اسرائيل الخطابَ الثقافيَّ العربيَّ الهويّةِ بالسعي إلى تغيير مدلولاته، أو خصائصه الدّالة على واقعه وتاريخه، أي بإعادة تشكيل وعي ثقافيّ آخر لدى من تحتلّ أرضهم من العرب. ففي ظلّ عدم التكافؤ العسكريّ بين اسرائيل والعرب (ولاسيّما بينها وبين القوى الوطنيّة عند اجتياحها للبنان)، لم تكن اسرائيل تخشى ردّة فعل عسكريّة بقدر ما كانت تخشى المقاومة؛ أي أن يشكّل مشهد الدّمار إدانة لها ومعنى مقاوماً يتجذّر في الوعي والذّاكرة والثّقافة؛ معنى ينتقل من المرئيّ المحسوس، ومن الوعي المباشر، إلى ذاكرة ثقافيّة ووعي شعبيّ منسوج بلغة قابلة للتوارث؛ أي معنى ينتقل من الراهني إلى التّاريخي، أو من الحدثي العابر إلى المدرك والمعرفي القابل للحضور في الحوار الواسع والعام ـ حوارِ الحقيقة الّذي لا يمكنه أن ينطفئ.

ليس مشهد الدّمار مقصوداً في كلامنا لذاته، أو لكربلائيّته، بل لمعانيه الّتي تطول الحقيقة المتعلّقة بعيشنا وحرّيّتنا وتاريخنا، أو التي تطول حقّنا في أرضنا ورزقنا

وفي الدّفاع عنهما. . وهي معانٍ يتركها المشهد لنا لتشكّل حالة اجتماعيّة متماسكة ووضعاً ثقافيّاً قادراً على تغيير أحوال الزّمان والقادة والحكّام باتّجاه الحلم القديم الجديد: حلم الحياة العادلة للإنسان.

إنّ تماسكنا هو ما تخشاه اسرائيل وذاكرتنا الثّقافيّة الحاملة لشواهد حقّنا هي ما تحاول تخريبه، ولذا تسعى لتحوير معاني المشهد بعد أن تدمّر بنيانه، ولثقب الذّاكرة بعد أن تصدمها بالعنف العسكري. . وهي بذلك تسعى إلى تبديد وعينا بذواتنا، وخلخلة قدراتنا الثّقافيّة والنّفسيّة على المقاومة وصيانة حقّنا والحلم بمستقبل أفضل.

* * *

- ٦ -

إنّ مصطلح «المخرّب» الّذي يصف به الخطابُ الاسرائيليّ الإنسانَ العربي، وادّعاء اسرائيل أنَّ عملها العسكري هو عمل ضدّ التخريب ومن أجل الإصلاح (أو السلام)، يعبّران عن موقف إيديولوجي يجد مرجعاً له في أعمال أدبيّة - ثقافيّة كثيرة كتبها كتّاب صهيونيُّون، أو كتّاب ملتزمون بالموقف الصهيوني من العرب، هذا الموقف الّذي يرى أنّ العرب هم «أكثر النّاس في التّاريخ قدرة على تدمير الأرض المزروعة وإحالتها إلى صحراء حيثما ذهبوا»[1].

ففي رواية **الينبوع** وهي من تأليف «جيمس أ. ميتشنز»، يقول اليهودي للعربي: «هذه التلّة لم تنتج منذ تركها أجدادنا، لقد أهملتموها وتركتم مدرّجاتها تنهار، سوف نُنظِّفُ التلّة من الحجارة ونحضر تراكتورات وسماداً»[2].

وفي رواية **نجمة في الريح** وهي من تأليف «روبرت ناتان»، نقرأ بأنّ: «اليهود الّذي يلقون القنابل على المدن العربيّة، يتعمّدون ألاّ يلحقوا دماراً أو ضحايا، في حين أنّ القنابل العربيّة، للدهشة، لا تقتل إلاّ الأطفال»[3].

---

(١) راجع كتاب: **في الأدب الصهيونيّ** لغسان كنفاني، مؤسّسة الأبحاث العربيّة ط - ٣ - بيروت، ص ١٣١.

(٢) المرجع السّابق ص ١٣٣.

(٣) المرجع السّابق ص ١١٧ و١١٨.

كيف نقول إذن إنّ الاجتياح الاسرائيلي للبنان قتل أطفالنا الّذين حملتهم أمّهاتهم إلى الملاجئ وكيف نرسم صورة الأذرع المذعورة، أذرُع الأمّهات تطوّق الأجساد الصغيرة المرتجفة رعباً من الموت؟ كيف نرسم المشهد الأسود؟ كيف ندحض الكذبة الّتي تحاول الصهيونيّة بها أن تثقب ذاكرتنا الثّقافيّة، أن تعطي عدوان اسرائيل على فلسطين والبلاد العربيّة طابع «الحركة الإصلاحيّة»[٤] والحضاريّة؟

هل نترك الخطاب الاسرائيليّ يقلب العلاقة بين القاتل والضحيّة؟

نسأل ولا نقصد قلب الضحيّة إلى قاتل.

ففي الحرب الأهليّة اللّبنانيّة، وربّما في كلّ حرب، وفي نظرة إنسانيّة شموليّة سامية، يتكشّف القاتل عن ضحيّة كما الضحيّة عن قاتل. الأدب، من حيث هو إبداع، يعبّر عن هذه المأساة بين البشر. هي مأساة الحروب! إذ يقتل النّاس بعضهم بعضاً بدوافع ربّما لم يكونوا وراءها، ولأغراض ربّما كانت أبعد من حاجاتهم. ويبقى أنّ الحرب مأساة مرذولة بذاتها.

- ٧ -

إنّ الأدب، بتعبيره عن هذه المأساة، يترفّع عن المواقف الإيديولوجيّة المنحازة بالمطلق، ويبتعد عن الرّؤية الواحديّة الجانب، الرّؤية الضيّقة، العوراء، كما يجانب المشاعر العنصريّة، أو العرقيّة، أو الطائفيّة الّتي تسعى إلى تصليب الحواجز بين الشعوب والجماعات المتوافقة والمتجانسة في اللّغة والثّقافة، وفي الانتماء والهويّة، يترفّع الأدب عن مثل هذه المواقف والرؤى بغية المقاربة بين مجموعات الجنس البشري، وبأمل هدم حواجز الحقد والعزلة، وتحقيق حلم الأخوّة والعدالة والمساواة؛ الحلم القديم الجديد، الحلم القريب من القلب والبعيد حتّى الآن عن هذه الكرة الأرضيّة.

بعض الكتابات الأدبيّة اللّبنانيّة الّتي تناولت موضوعة الحرب، أو عبّرت عن مشهدها، سما بها الإبداعُ إلى مثل هذا المعنى الإنساني الشّمولي، وأثارتْ مأساةُ العلاقة بين القاتل والضّحيّة. ولاسيّما في نطاق الحرب الأهليّة، قلقاً فيها، وقاربت

(٤) المرجع السّابق ص ١٣٦.

عند بعضهم عبث الصّراع، كما حملتْ بعضَهم الآخر على مجانبة الكلام عن هذا الصراع الدّموي.

غير أنّ هذه العلاقة، علاقةَ القاتل بالضّحيّة، تمسُّ، ولو بشكل غير مباشر، مفهومَ المقاومة والمقاوِم: فالمقاوِم يقتل أيضاً، وإنْ عدوَّه، من موقع الدّفاع عن النّفس، أو بدافع ردِّ العدوان وتحرير الأرض. أي أنّ المقاوم يقتل أيضاً، وإن بدافع سامٍ ونبيل بالنّظر إلى قيم الحرّيّة والعيش الكريم. وهنا يبرز السّؤال الصعب والحرج:

هل يستسلم المقاوِم لقتله كي لا يقتل آخر، أو كي لا يحوِّل قاتله إلى ضحيّة، ويستمرّ القتل المتبادل بعيداً عن نقطة الحقّ الأولى وعن المشاعر الإنسانيّة الرّادعة؟.

يقف الحقّ والواقع والتّاريخ في المسافة بين القاتل والضّحيّة، تقف هذه العوامل وترفع الالتباس والحرج دون أن يعني ذلك دعوة إلى الصراع الدّموي، أو نزوعاً إلى موقف يبرّر الحروب، أو القتال.

* * *

- ٨ -

الأدب العربي الحديث، رغم وقوفه إلى جانب المقاومة، بقي في معظمه يعاني قلق المسافة بين القاتل والضّحيّة ويترفّع عن شهوة القتل، ويناشد اللّغةَ معانيَ البحث عن الحياة.

ففي معظم شعر أدونيس الّذي كُتب في إطار الحرب اللّبنانيّة معاناةٌ عميقة وحادّة من شراسة البشر، ومن هذه النزعة الدّمويّة عندهم. وهي معاناة لا تتناقض والموقفَ المقاومَ وما ينطوي عليه من معاني الحرّيّة وحقّ الإنسان في حياة كريمة وعادلة.

كذلك عبّر محمود درويش عن هذه المأساة في زمن الحرب اللّبنانيّة عندما عبّر عن فرحه بعظمة المقاومة اللّبنانيّة ـ الفلسطينيّة مستدركاً: «. . . ثمّ اكتشفت أنّ هذا الفرح الشّخصي هو موت الآخرين»، ثمّ مضيفاً: «وأيّ قتيل. . . أيّ قتيل، من أي جانب جاء، طافح بالطّفولة وتفاصيل الحياة. هنا ليس بوسعي أن أتغاضى، لأنّ لون الدّم واحد. والجثّة مهما كانت هويّة صاحبها هي مضمون إنساني. هنا. . هنا يرتبك الشّاعر ويتعرّض للحظات يكفّ فيها عن أن يكون سياسيّاً، ويصل إلى الإحساس

بأنّ الكتابة عن الموت. . الموت المتوفّر بغزارة هي إحراج إنساني»[٥].

الأدب اللّبناني، أدب الحرب، كان حتّى في غنائه الشّعري للمقاومة يعبّر عن مأساة المقاوم وهو يموت من أجل الحياة. وهذا الأدب لم يقع بإبداعه في وحل التحريض على قتل العدو.

كان الشّاعر المبدع، وحتّى وهو في موقع المواطن المعتدىَ عليه، يغنّي للسّلام ويتشوّق إلى مشاعر الحبّ السّامية الّتي تنهي ضغينة الإنسان للإنسان. والأمثلة كثيرة، وأكتفي هنا بالإشارة إلى ديوان الشّاعر جوزف حرب **شجرة الأكاسيا**، مذكّرة بأنّ معظم الأدباء اللّبنانيين عبّروا عن رفضهم للحرب، وعن كرههم للقتل، لا في حدود الحرب الأهليّة الّتي انتهت إلى ما انتهت إليه من عبثيّة ودمار، بل في حدود كلّ حرب. وليس ذكري للأدباء اللّبنانيين من باب الاستثناء، بل من باب الالتزام بالمادّة النصّيّة موضوع الكلام هنا، وتجاوزها يضعنا أمام نتاج عربي هام وواسع حامل لهذه المعاناة ومعبّر عنها (أذكر على سبيل المثال، لا الحصر، رواية الكاتب المصري محمود الورداني **نوبة رجوع**).

* * *

- ٩ -

ليست الثّقافة العربيّة ثقافة الدّعوة إلى حروب، وليس الإنسان العربي إنساناً دمويّاً، أو مخرّباً. ولكنّ الخطاب الاسرائيلي يسعى إلى تشويه صورته وثقافته وواقعه. فهل نترك هذا الخطاب يشوّه حقيقتنا، ويحوّر المشهد الّذي كنّا فيه ضحيّة إلى مشهد لنا فيه صورة القاتل، أو المخرّب؟

إنّ مصطلح المخرّب الّذي يشكّل عماد الخطاب الاسرائيلي، كما أشرنا، وهو المصطلح الّذي تصف به اسرائيل العربيّ، يفيد بأنّ العربي هو المعتدي على الأرض راهناً. وهو، بحكم تخلّفه، المعتدي على الحضارة تاريخاً. وليس المعتدي هو الاسرائيلي الّذي يغزو ويحتلّ. بل إنّ الغزو والاحتلال ليسا، وفق منطق هذا الخطاب، سوى إصلاح وتقدّم وعمران. وهكذا تبدو حرب اسرائيل علينا ضرورة أو سبيلاً لهدفٍ «إنسانٍ سامٍ».

(٥) مجلّة صباح الخير - العدد ٣٦. تاريخ ١٢ - ٤ - ١٩٧٦.

وقد يُقال إنّ مصطلح «مخرّب» لا يُقصد به الجميع، بل البعض[٦]، ولكن أليس في ذلك قسمة لمجموع المواطنين، قسمةٌ تدعو بعض المواطنين إلى إعادة النّظر في بعضهم الآخر، أو تدفعهم، تحت وطأة الحرب عليهم، إلى نبذ هذا البعض الآخر «المخرّب» في لغة اسرائيل؟ ولكن أن ينبذ البعض البعضَ الآخر ليس تصديقاً للخطاب الاسرائيليّ وحسب، بل هو كذلك انخراط في موقفه. وفي مطلق الأحوال يؤدّي الاختلاف حول المقصود بـ « المخرّب» إلى تمزيق التحالفات بين النّاس، وهذا ما تبذل من أجله اسرائيل جهداً سرّيّاً كبيراً[٧].

أضِفْ أنّ كلمة «مخرّب» هي تقويمٌ موضوعٌ في الخطاب الاسرائيلي على مستوى الهويّة والطبيعة والأخلاق، أي على مستوى العِرْق. وبذلك تجد كلمة «مخرّب» شراكة لها في مفهوم التفوّق للعرق الاسرائيليّ الموصوف بالنّقاوة والصّفاء[٨]. والواقع أنّ التخريب هو التّدمير الّذي خلفه الاجتياح الاسرائيلي، وهو ما تخلّفه الحروب عامّة بما تعنيه من احتلال لأرض الغير، واعتداء على أهلها، وبما تضمره من أطماع سياسيّة واقتصاديّة، أي من سيطرة (مباشرة أو غير مباشرة) واستغلال. وليست المقاومة، وإن أدّت إلى دمار، سوى أثر لهذه الحروب.

* * *

- ١٠ -

يتوخّى الخطاب الاسرائيلي خلخلة المعنى المحسوس لمشهد الاحتلال الحقيقيّ

---

(٦) هذا مجرّد افتراض، ذلك أنّ كلمة «عرب» ترتبط في أذهان اليهود «بالمجرمين» عادة. وهذا الارتباط كشفت عنه الدراسة الّتي قام بها الدكتور يورام بيلو، وكانت مادتها مجموعة من الأحلام المدوّنة لأطفال يهود. راجع كتاب **الزمن الأصفر** وهو عبارة عن ريبورتاج عن الاحتلال الاسرائيلي قام به دافيد غروسمان وترجمه إلى العربيّة سلمان الناطور. دار الكرمل ـ عمان . ط ـ ١ ـ ص ٢٢/٢٣ .

(٧) توظّف اسرائيل جهازاً خاصّاً لجمع «الوثائق وأسماء النّاس المتعاونين، والقرى الّتي يجب اختراقها من أجل تمزيق الّروابط والتحالفات بين النّاس والوجهاء والحمائل»، ثمّ يصار إلى تصنيف هذه المواد الكثيرة. «إنّها عمليّة استعلامات ضخمة ودراسة جادّة». راجع كتاب **الزمن الأصفر**. ص ٤٨ . مرجع مذكور.

(٨) في رواية دافيد الروي للكاتب اليهودي الإنكليزي «بنيامين دزرائلي»، كلام عن تفوُّق البطل اليهودي على أساس عرقي، وهذا ما دفع نقّاد الرّواية إلى القول بأنّ ما أراد «دزرائيلي» قوله هو باختصار إنّ «اليهود هم المهيّأون الوحيدون لقيادة الكون».

راجع: Edgar Rosenberg, «From sky look to sevengali» p. 180

بغية التشريع للغزو باعتباره دفاعاً وإصلاحاً[٩]»، وبأمل تسويغه ومن ثمّ القبول به. والواقع أنّه كان بإمكان من عايش الاجتياح (عام ١٩٨٢) أن يسمع بعض المواطنين (وهم ليسوا قلّة) يردّدون في الأيّام الأولى التي تلت احتلال جيش «الدّفاع» لجنوب لبنان (حزيران ١٩٨٢)، بأنّ فداحة القصف، وما أصاب الأبنية المدنيّة من دمار (البيوت، المدارس ـ الملاجئ..)، كان بسبب الّذين نصبوا مدفعيتهم بين الأحياء السكنيّة، أي بسبب المقاومين الّذين وصفهم الخطاب الاسرائيليّ بالمخرّبين. وكلام كهذا ـ وإن كان يشير إلى ضرورة تحييد الأماكن السكنيّة من قبل المقاومين لأنّ هذه الأماكن قد تكون بالنّسبة للمواطنين، من غير المقاتلين، هي ملاذهم الأوحد، أو هي قوام صمودهم ـ كان يغفل السبب الأساسي، والهدف الحقيقيّ، للاجتياح الاسرائيلي في عنفه ووحشيّته، وفي ما توخّاه من قتل للبشر ودمار لما بنوه، أي في ما توخّاه من تدمير للواقع العمرانيّ المدني، وللتقدّم الحضاريّ ـ الحداثي الّذي حقّقه لبنان.. فمثل هذا التدمير يتوافق مع مقولة «التخلّف»، بل يؤكّدها، وهو حين ينسب فعله لأهل البلد يعطي اسرائيل مبرّر الهيمنة الّتي تسعى لممارستها في المستقبل على بلداننا العربيّة.

أنْ يعتبر البعضُ أنَّ الدّمار الّذي حلَّ ببلدنا سببه المقاومة معناه دخول في منطق الخطاب الاسرائيليّ نفسه. ولئن كان هذا الأمر ينهض، بدايةً، على مستوى الإدراك المباشر العفوي، أي على مستوى التعبير الشّفويّ، فإنّه مدعوّ، بحكم التكرار، وعدم تقويم الثقافيّ له، للدخول في وعي جماعيّ عام وبالتاليّ للحضور في الثّقافي الشعبي نفسه.

* * *

- ١١ -

لنذكر في هذا الصدد أهمّيّة هذا الوعي الجماعي العام باعتباره عنصراً في الثّقافي، بل باعتباره مرجعاً حيّاً للثقافي المكتوب كذلك. ولنذكر أنّه على أساسه تنهض المقاومة وتنبني ويتجذّر فعلها ليستمر هذا الفعل المقاوم متماسكاً صلباً ضدّ الاحتلال. فليست قوّة المقاومة، أساساً، هي في سلاحها وعتادها كما هو شأن جيش الاحتلال، بل

---

(٩) بعد حرب ١٩٦٧ حذّر البروفسور لايفوفيتش اسرائيل قائلاً «بأنّه لا يمكن أن تكون محتلاً وأخلاقيّاً في الوقت ذاته».

راجع: الزمن الأصفر، ص ٥٥. مرجع مذكور.

هي في موقفها وموقعها، في ذاكرتها ووعيها لحقّها وفي قناعتها بذاتها[10].

لهذا كلّه، (وربّما لغيره!) حاولتْ اسرائيل أن تشوّه في خطابها معاني مشهد الاجتياح، أي أن تعطي الواقعة الحربيّة، مع كلّ فداحتها، معنى آخر ووظيفة أخرى. لقد شرّعت لها منطلقاً غير منطلقها وأعلنت لها هدفاً غير هدفها الحقيقيّ. لقد أعطت ما قامت به من قتل ودمار صفةَ الاعتراض، ووضعته في حدود الفاصلة الاضطراريّة.. ولكن ها هي اليوم تطالب بالمياه وبالسوق، وبالموقع السّياسيّ داخل أرضنا.. كي تترك الأرض الّتي تحتلها.. وها هو المشهد وقد غاب، يترك مجالاً للمعاني الّتي حملها الخطاب الاسرائيلي في أن تتقدّم نحو أهدافها. غاب المشهد بعد توقّف القتال، ثمّ غرق في الحرب الأهليّة.

غاب المشهد فهل نترك معناه المحسوس يغيب؟

* * *

- ١٢ -

لم تدمّر اسرائيل المدينة فقط، بل حاولت أيضاً أن تدمّر الرّوح، روحَ المقاومة وهي تنهض فوق خراب المدينة.. ومن ذاكرة هذا المعنى المحسوس، أي من ذاكرة مشهد الاجتياح نفسه.

كان هذا المعنى مايزال في الذّاكرة الطّازجة، في الموقف العفويّ والمباشر.. وكانت اسرائيل تحاول بخطابها أن تدمّره قبل أن يدخل مجالات التعبير الثّقافيّ وينتج

(١٠) - سأل غروسمان طفلاً فلسطينيّاً في الخامسة من عمره من مخيم الدهيشة:

- «من أين أنت»؟
- «من يافا»، أجاب الطفل.
- «هل شاهدت يافا؟»
- «لا لقد شاهدها جدّي»
- وهل يافا جميلة؟
- «نعم فيها بيارات وكروم وبحر».

هذا الحوار مثال صارخ لاستمرار المقاومة في الذّاكرة ولوعي هذه الذّاكرة المبكر والطبيعي لحقّها وتفتحها عليه.

راجع: الزمن الأصفر ص ٩ مرجع مذكور.

أشكاله وأدواته ولغته الأدبيّة، أي قبل أن يصبح نسيجاً نصيّاً متوفّراً على شرط ديمومته وحياته.

فتدمير هذا المعنى المشهدي المحسوس وبقاؤه خارج اللّغة الثقافيّة يعنيان تدمير مقاومة الاحتلال بعد تراجع المشهد، أو الحدّ من مقاومة أهداف الاحتلال باعتبارها تتركّز على معاني التفوّق والسيطرة وابتلاع الآخر؛ أو يعنيان، وفي أسوأ الأحوال، إبقاءَ هذه المقاومة في حدود ردّات الفعل العفوي، القابل بحكم عفويّته للتفتّت والانكسار ولتوظيفات هامشيّة (وصول فئة أو حزب إلى موقع السلطة عن طريق المقاومة). وفي كلّ هذا تفقد المقاومة قدرتها على الاستمرار وعلى التجذّر في الذّاكرة.

فكيف نهمل في حكايتنا عن الحرب هذا المشهد، مشهد حرب الخارج على الدّاخل؟

أو كيف تهمله الكتابةَ الأدبيّة وهي المعنيّة بالإنسان، بمأساته وظلمه، بحقّه في الحرّيّة والعدالة والسّلام الحقيقيّ والعادل فوق هذه الأرض؟

* * *

- ١٣ -

لئن كان بإمكان المقاومة أن تنطلق من هذا المعنى المحسوس المرئيّ مباشرة، فإنّه لا يمكنها أن تستمرّ به وحده. ذلك أنّها بحاجةَ إلى موقع فكريّ ثقافيّ يجد تعبيره ولغته في مجالات الثّقافة، وعلى مستواها المستقلّ والخاصّ، كي تكون مقاومة في السّلوك والإحساس والتوجّه الوطنيّ التّاريخيّ. أو كيّ تكون مقاومة في التفكير والرّؤية البعيدة.

ليست المقاومة مجرّد عمليّة عسكريّة، ولاسيّما عندما تكون معنيَّةً بوجود وطن، بتاريخه ومستقبله (فقد ترتدّ العمليّة العسكريّة في بعض هذه الأحوال ضدّ أهداف المقاومة)، بل هي نمط حياة، ومستوى وعي، وقدرة على التفكير والمعرفة. إنّها وضعيّة فكريّة ـ اجتماعيّة تحول دون سقوط أفعال المقاومة ومعانيها في الاستغلال أو في التوظيفات الذاتيّة السّخيفة والخطرة، كالمفاخرة والتنافس على احتلال الواجهة.

من هنا تبرز أهمّيّة الثّقافيّ بمعناه الوطنيّ، أي من حيث هو مناخ يهيّئ شرط استمرار المقاومة: مقاومة الاحتلال في أشكاله وآثاره وأبعاده.

* * *

- ١٤ -

في لبنان استطاعت المقاومة أن تحوّل المعنى المحسوس، معنى الدّمار الّذي خلّفه الاجتياح الاسرائيليّ، إلى فعل مقاوم، وكانت بذلك تكشف الغطاء عن خطاب الاحتلال الاسرائيليّ، لاسيّما الإعلامي، وتولّد في الوقت نفسه نقيضَ دلالته في الوعي المرتبك والذّاكرة المثقوبة بجراح الغزو الوحشيّ.

كان تحوّل المعنى من معنى محسوس إلى فعل مقاوم، يبدو حاراً وعارماً في البداية، أي في فترة التعامل العينيّ مع مشهد الخراب، وتحت وطأة الاحتلال الساخن. هكذا سقط اتفاق ١٧ أيّار، وقبله تراجع الغزاةُ من بيروت، ثمّ من صيدا.. وهكذا شهدنا عمليّات بطوليّة لأكثر من مقاوم: من سناء محيدلي إلى نزيه القبرصلي، إلى بلال فحص ولولا عبود.. إلى مهاجمة المارينز.. إلى بطولات المقاومين في قلعة الشّقيف وداخل الأحياء والأزقّة في صيدا وبيروت والنبطيّة.. وفي سهول البقاع الغربيّ وقراه..

لكن فعل المقاومة لم يشكّل نسيجاً في الكيان والسلوك، ولم يندرج في بنية اجتماعيّة تتماسك به ويتصلّب بها، ولم يكن صياغة في الثّقافي الّذي لم يكن بتعدّده يلتقي في الموقف من اسرائيل، ومن غزوها للبنان. هكذا سُهّل انكسارُ فعل المقاومة في صدامات داخليّة، وفي سلوكات أخلاقيّة مائعة أحياناً ومتواطئة أحياناً أخرى، وبالتّالي مرتدّة إلى ما يشبه الانتحار الّذاتي، أو إلى ما يجعل من المقاوم للعدوّ الخارجيّ قاتلاً لأخيه المواطن: إنّها الحرب الأهليّة وقد أخذ المشهد معها، وفيها، يستعيد المعنى الّذي حاول الخطاب الاسرائيليّ إسقاطه عليه، وهو المعنى الّذي حاولت المقاومة، ببطولة فريدة، أن تبدع قراءته الحقيقيّة.

* * *

- ١٥ -

لقد طغت الحربُ الأهليّة على المقاومة، مقاومة الاحتلال، وسحبت هذه الحرب معانيها على معاني المقاومة: صارت أيضاً تدميراً وقتلاً.. وأهمل الخطابُ الأدبيُّ المحليُّ حكايةَ المقاومة الّتي لم تعد مقاومة! غابت هذه الحكاية حتّى من كتابات الّذين سبق وأدخلوها في تعبيرهم، أو حاولوا نسج خطابها.

وقد يقال إنّ العلاقة باسرائيل - أو بأكثر من سلطة خارجيّة دخلت لبنان، أو

حكمته، أو استعمرته ـ مطروحة منذ زمن كإشكاليّة عند اللّبنانيين، إشكاليّةٍ تحملهم على الاختلاف في ما بينهم حول موقف العداوة والصّداقة من هذه السّلطة الخارجيّة أو تلك. ولكن ثمّة في مشهد الحرب ما هو إنسانيّ مطروح على الأدب، أي أنّ في مشهد الاجتياح والقتل والتدّمير مسألة إنسانيّة قد تستقلّ في عين الأدب عن المسألة السياسيّة. ففي الأدب موقف من الإنسان والحقيقة والحياة لا يمكن إغفاله ولا تمكن خيانته.

* * *

- ١٦ -

مسألة إنسانيّة إذن لا علاقة لها بالكتابات التحريضيّة، أو الواحديّة الرّؤية، أو لا نقصد بها مثل هذه الكتابات، ولا حتّى الكتابات الّتي حكت عن بطولات المقاومين أو عن صمود المحاصرين والمعتقلين.. فهذه الكتابات، على أهمّيّتها وعظمة موضوعاتها، بقيت في غالبيّة ما عرفناه منها مجرّد مدوّنات جزئيّة، أو شهادات في حدود الفرد، أي أنّها بقيت دون الاهتمام بالعام والعميق من الوقائع.. بهذا الّذي نال الجماعة وطالها في ذاكرتها وهويّتها وحياتها وتاريخها.. وهو ما تُناط صياغتُهُ بالقدرات الإبداعيّة في أكثر من مجال من مجالاتها.

إنّ لهذه المسألة الإنسانيّة علاقة، بشكل أساسيّ، بالكتابة الإبداعيّة، وتخصيصاً الرّواية. فالرّواية هي الأكثر قدرة على حكاية الواقع في اختلاف عناصره وتنوّع مستوياته. وقد تكون الرّواية الفنيّة هي الأكثر والأعمق التصاقاً بالتّاريخيّ، أو الأقرب إلى ذاكرته، قد تكون بغنى عالمها وتعدّد أصواتها وبالتالي لغات التعبير فيها، وقدرتها على توسّل أنماط سرديّة عدّة والجمع بينها، الجنسَ الأدبيّ الأكثر إمكانيّة لرواية حكاية واقعنا ونسج مأساته في خطاب لا يحاكي، بل يتميّز ويقول ما لم يستطع المعنى المحسوس قوله.

مثل هذه الحكاية الّتي قد ترويها الرّواية وقد ينسجها الأدب والفنّ في أجناس لها مميّزة، هو ما يمكن أن نتركه شهادة ضدّ وحشيّة الحروب وضدّ اعتداء سلطة الدول وأطماعها في حقوق الغير من البشر. وهو ما يمكن أن يشكّل جوهراً لمقاومة الإنسان ضدّ ظالميه ومستعبديه وقاتليه.

وما إشارتنا هذه سوى وقفة. مجرّد وقفة خشية أن لا يبقى في الوعي القادم إلّا

ما حاول الخطابُ الاسرائيليُ ذرَّهُ في سمائنا وفي بعض الأفواه البائسة المستسلمة «لقدرها» أو لضعفها ولما تظنّه أنّه قدرها، هذه الأفواه المتواطئة، بقصد، أو بغير قصد، مع مشهد الاحتلال، أو مع خطابه في المعنى والأثر والوظيفة.

مجرّد وقفة خشية أن يتقدّم اللاّواقعي على الواقعي ويعلو اللاّحقيقيّ الحقيقيَّ.

مجرّد وقفة لأنّ الأمر بعدها يبقى متروكاً للإبداع، فهو الأعمق أثراً والأبعد دلالة، والأشمل رؤية. إنّه صنو الحقّ، وكلمته، به يتبرعم أمل التغيير والفرح بالحياة.

الفهـرس

ليس هذا الكتاب دراسة أكاديميّة، وإن كنتُ قد حاولتُ فيه إنتاجَ معرفة بالمادّة النَّصيّة التي جعلت منها موضوعاً له.

صحيح أنّي في تناولي لهذه المادّة استعنتُ بعددٍ من المراجع، إلاّ أنّ أحداث الحرب التي شهدت، والتي غيّرتْ معالم المشهد العمرانيّ المدينيّ، وتركت أثراً عميقاً في بنانا النّفسيّة، وفي علاقاتنا الاجتماعيّة وظواهر سلوكنا، وفي معاني القيم التي ألفنا.. هي التي شكّلت بالنّسبة إليّ مرجعاً، أو ذاكرة حيّة قرأت في ضوئها ما قرأتُ من هذه النّصوص، ووجدت نفسي أنوّع في أسلوب التناول بين فصل وفصل من هذا الكتاب(...)

وإذْ ألفت نظرَ القارئ إلى واقع متابعتي هذه، متابعةِ العلاقة بين تشكّل النّصّ بنيةً متميّزة وبين مرجعه الحيّ (دون أن يعني ذلك إنكاراً لروافده المرجعيّة الأخرى)، فإنّما أفعل هذا أوّلاً وقبل أيّ شيءٍ آخر، رغبةً منّي في دعوته للمشاركة في محاولتي هذه سواء بالإضافة، أم بالحوار، أم بكليهما معاً.

المؤلّفة

تصميم الغلاف

دار الآداب
هاتف ٨٠٣٧٧٨ - ٨٦١٦٣٣
ص.ب ٤١٢٣ - ١١ بيروت